

GEORGES · LAFENESTRE
MEMBRE · DE · L'INSTITUT

ARTISTES ET AMATEURS



SOCIÉTÉ · D'ÉDITION · ARTISTIQUE · PARIS
PAVILLON DE HANOVRE · RUE LOUIS LE GRAND · 32 · 34

A. GIRALDON 99


225

Artistes et Amateurs

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE :

Dix exemplaires de grand luxe sur Japon

numérotés de 1 à 10

ET

Quinze exemplaires de luxe sur Hollande

numérotés de 11 à 25.

7847-99. — CORBEIL. Imprimerie ÉD. CRÉTÉ

LES IDÉES, LES FAITS ET LES ŒUVRES

Georges LAFENESTRE

Artistes et Amateurs



PARIS
SOCIÉTÉ D'ÉDITION ARTISTIQUE
32 et 34, Rue Louis-le-Grand (Pavillon de Hanovre).

TITIEN

ET

LES PRINCES DE SON TEMPS

I. Marchese Campori, *Tiziano e gli Estensi.* — II. Ronchini, *Delle relazioni di Tiziano coi Farnesi.* — III. Cavalcaselle e Crowe, *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi.*

L'étude des relations des artistes avec les amateurs sera toujours l'un des chapitres les plus instructifs et les plus amusants de l'histoire de l'art. Non seulement on y suit, de près, cette influence fatale du goût des protecteurs sur l'inspiration des producteurs, mais on y voit à plein se développer le caractère personnel des uns et des autres dans une situation délicate où leurs intérêts sont engagés en même temps que leurs amours-propres. Il est fâcheux que, trop souvent, on ait apporté, dans cette étude, des préjugés de caste ou des besoins de théories qui faussaient la vision des réalités. L'amour des formules absolues est aussi dangereux là qu'ailleurs. Tous les protecteurs des artistes n'ont pas été des Mécènes désintéressés et infaillibles, comme la littérature officielle des siècles derniers faisait profession de l'enseigner; tous n'ont pas été des despotes imbéciles et capricieux comme la légende romantique s'amusait à le croire. Tous

les grands artistes n'ont pas été, non plus, ainsi qu'on aime trop à se l'imaginer, des êtres exceptionnels, tantôt absolument parfaits, tantôt absolument pervers.

Depuis qu'on regarde le passé avec plus de sang-froid, on s'aperçoit que les artistes, comme les autres hommes, ne sont ni anges, ni démons, n'étant pas, en général, même les plus grands, plus exempts de faiblesses qu'un simple homme d'État, un misérable écrivain ou un vulgaire bourgeois. Leur caractère, comme celui de leurs protecteurs, n'est qu'un mélange infiniment variable de qualités et de défauts; cette variété même qui est la source de leurs talents est aussi, presque toujours, la cause de leur propre destinée. Aucune époque n'est plus favorable à des constatations de ce genre que le XVI[e] siècle en Italie, car nulle part, dans aucun temps, la passion pour les arts ne fut à la fois si générale et si profonde, nulle part elle ne s'est manifestée avec plus d'ardeur dans un milieu social plus coloré et plus sensible. Grâce aux récentes découvertes de l'érudition, l'un des maîtres de la Renaissance qu'on peut aujourd'hui le mieux étudier dans sa vie et dans ses rapports avec ses contemporains est l'illustre chef de l'école vénitienne, Tiziano Vecellio, celui que nous appelons familièrement, comme ses compatriotes des lagunes, Titien ou le Titien. La grande quantité de documents extraits des archives de Venise, de Mantoue, de Parme, de Modène, de Simancas, par MM. Lorenzi, Braghirolli, Ronchini, Campori, Crowe et Cavalcaselle, venant se joindre aux travaux de Cadorin, à la correspondance de l'Arétin et aux témoignages des contemporains, nous permet désormais de suivre avec

autant de clarté sa glorieuse carrière que celles de Raphaël et de Michel-Ange (1).

I

Dans le livre ingénieux et paradoxal qu'il appelle *Histoire de la peinture en Italie*, Stendhal intitule un de ses chapitres : *Malheur des relations avec les princes.* C'est une série d'anecdotes à propos de Michel-Ange et de ses démêlés avec les papes. Le vieux Florentin était méditatif, irascible, opiniâtre ; les papes avaient des habitudes d'autorité absolue, ils arrivaient tard au pouvoir, ils étaient pressés d'en jouir : rien de surprenant si, du choc de pareilles natures, jaillissaient parfois des éclairs de violence. Néanmoins, ce qui est vrai pour Michel-Ange ne l'est déjà plus pour Raphaël, dont l'humeur affable et douce s'accommodait fort bien de la vie des cours. Cela l'est moins encore pour Titien, que Stendhal, sans le nommer, semble avoir visé, avec quelque malignité, dans le même chapitre : « Il faut que l'artiste se réduise strictement, à l'égard des princes, à sa qualité de fabricant, et qu'il tâche de placer sa fabrique en pays libre ; alors les gens puissants, au lieu de le tenir, seront à ses pieds. »

Certes, il serait injurieux pour Titien de lui appliquer à la lettre cet axiome et de comparer son atelier à une boutique. S'il est vrai que, dans la fin de sa longue vie, ne pouvant suffire aux exigences de ses clients, il ait eu

(1) On trouvera la plupart de ces documents dans la monographie publiée par la librairie Quantin et Cie : *Titien, sa vie et son œuvre*, par Georges Lafenestre, 1 vol. in-fo, orné de nombreuses gravures.

recours, comme tous ses confrères, à la collaboration de nombreux élèves, qu'il ait répété ou fait répéter nombre de fois ses tableaux célèbres, on sait aussi que nul ne conserva plus vif et plus profond jusqu'au bout l'amour de son art. La difficulté qu'il éprouvait à se séparer de ses toiles, ne les trouvant jamais accomplies à son gré, était proverbiale; cette lenteur d'achèvement fut pour lui une cause de continuels ennuis. Le souci de perfection et la passion pour les retouches finirent même par tourner chez lui à la manie. Un de ses derniers élèves, Palma le jeune, nous a transmis, sur ses façons de travailler, les plus précieux renseignements. Il nous le montre commençant d'abord ses peintures par une application hardie d'une couche de couleurs servant de fond, dans laquelle, au moyen de trois couleurs, le rouge, le noir, le jaune, il indiquait les reliefs et les clairs « et faisait, en quatre coups de pinceau, apparaître la promesse d'une rare figure ». Ces ébauches faisaient l'admiration des amateurs et des artistes. « Ensuite, ajoute Palma, il retournait ses tableaux contre le mur et les y laissait parfois quelques mois sans les regarder, puis, lorsqu'il voulait y appliquer de nouveau le pinceau, il les examinait avec une rigoureuse attention, comme s'ils avaient été des ennemis mortels, pour voir s'il leur pouvait trouver des défauts. Et, à mesure qu'il découvrait quelque chose qui ne fût pas d'accord avec sa délicate conception, il médicamentait le malade comme un bon chirurgien, sans pitié pour lui, soit qu'il fallût arracher quelque tumeur ou excroissance de chair, soit qu'il fallût redresser un bras ou remettre en place une articulation... En attendant que ce tableau fût sec, il passait à un autre, recou-

vrant chaque fois de chair vive ces extraits de quintessence, les achevant à force de retouches, jusqu'à ce qu'il ne leur manquât plus que le souffle. Il ne fit jamais une figure du premier coup, ayant l'habitude de dire que l'improvisateur ne fait jamais un vers savant ni bien rythmé. »

Un travailleur de cette trempe resta donc toujours un artiste ; tout ce qu'on peut dire, c'est qu'à la différence de Michel-Ange, il ne fut qu'un artiste. De bonne heure absorbé par les préoccupations de son métier, trouvant dans les splendeurs de la nature et dans les réalités de la vie des joies assez intenses pour n'avoir point besoin d'en chercher dans le rêve, aussi indifférent à la philosophie qu'à la politique, acceptant, en vrai Vénitien, les choses telles qu'elles paraissent et les hommes tels qu'ils sont, il ignora les nobles inquiétudes et les hautes aspirations du Florentin. Sous tous les rapports, le contraste est frappant entre ces deux grands hommes qui, après la mort prématurée de Raphaël, restèrent, durant un demi-siècle encore, vis-à-vis l'un de l'autre, également vigoureux et convaincus, également personnels et laborieux, se partageant entre eux l'admiration du monde.

L'un, de noblesse républicaine, élevé chez les Médicis, dans le milieu intellectuel le plus actif que l'Europe eût connu depuis Athènes, accoutumé à toutes les fiertés de la pensée et du caractère, brutalisant le marbre pour y fixer des expressions morales toujours insuffisantes au gré de son âme hardie, ne semblait-il pas le dernier représentant du moyen âge, le survivant, puissant et sombre, d'une génération hantée par les visions de l'infini ? Il avait bien d'ailleurs l'extérieur de son génie :

solitaire, brusque, mal endurant, ce célibataire au visage mutilé passa toujours pour peu sociable, malgré son grand cœur.

L'autre, au contraire, de petite bourgeoisie campagnarde, fils et arrière-petit-fils de notaires et de juges, ayant grandi jusqu'à dix ans sur la montagne, en plein air, comme un sauvageon, parmi des paysans incultes, ensuite à Venise, obscur apprenti chez les Bellini, gagnant gaîment sa vie dans un milieu de mœurs faciles, d'indifférence morale et de grand luxe, joignant des traditions d'ordre à des habitudes de plaisir, ne demandant à la peinture que la représentation éclatante de tous les beaux spectacles de la vie, n'était-il pas l'artiste brillant fait pour répondre aux besoins nouveaux d'une société polie, moins héroïque et plus indifférente, et, par-dessus tout, avide de jouissances ?

Chez lui non plus les dehors ne trompent pas. Beau, bien fait, de haute taille, affable, perspicace, prudent, il a toutes les qualités extérieures, toutes les séductions du Vénitien ; c'est un homme de grandes manières, d'humeur enjouée, un diplomate avisé, un commerçant habile, avec des restes de bonhomie patriarcale dans sa manière de vivre et de simplicité antique dans l'imagination. Il se marie dans la force de l'âge, il épouse une très belle femme, dont l'image attrayante, pendant une dizaine d'années, rayonne dans ses plus charmantes compositions ; il a de beaux enfants qu'il adore, qu'il gâte à outrance, pour lesquels il sacrifie tout : temps, travail, dignité. Quand il a perdu sa femme, il vit avec sa sœur ; chaque année, il retourne au pays, où il s'occupe de tous les siens, aide les uns, case les autres et ne cesse d'arrondir l'héritage

paternel. Très indépendant, d'ailleurs, et, sous des airs soumis, sauvegardant sa liberté avec une finesse de paysan matois. Sous ce rapport, ce fut bien l'artiste que rêvait Stendhal, vivant libre dans un pays libre. Tout le monde le caressa, mais personne ne put le soumettre. De bonne heure, à cet égard, son bon sens éclate et sa volonté s'affirme. Au moment où il commençait à être connu par ses travaux de Padoue, en 1513, son ami, Pietro Bembo, devenu secrétaire du nouveau pape Léon X, le fit appeler à Rome. Il refusa net, préférant solliciter de la république l'expectative d'une charge de courtier d'entrepôt, et devenir le premier à Venise qu'être le troisième à Rome, entre Michel-Ange et Raphaël, dont la rivalité faisait déjà tant de bruit.

C'est vers cette époque que Titien entra en relations avec la cour de Ferrare. Sa correspondance avec le duc commence en 1516. Alphonse Ier, de la maison d'Este, le quatrième mari de Lucrèce Borgia, avait succédé, en 1505, à son père Hercule Ier. Il avait beaucoup voyagé, dans sa jeunesse, en France et en Italie. Énergique, astucieux, sensuel, il s'adonnait à tous les exercices violents: il faisait le forgeron, le charpentier, l'armurier, le fondeur. Très passionné, d'ailleurs, pour les arts, comme tous ses ancêtres, il s'adressait aux meilleurs peintres pour décorer son palais. La première besogne qu'il confia au jeune homme fut l'achèvement, dans le cabinet d'étude, d'un tableau de son propre maître, le *Repas des dieux*, que Bellini, nonagénaire et infirme, ne pouvant plus voyager, renonçait à terminer. Du 13 février à fin mars 1516, on trouve Titien logé au palais de Ferrare avec deux personnes et recevant des fournitures de « salade,

viande salée, huile, châtaignes, oranges, chandelles de cire, fromage, et cinq mesures de vin par semaine ». Toutes les figures du tableau étaient faites. Titien n'eut qu'à peindre un fond de paysage dans lequel il représenta ses chères montagnes de Cadore. Il retourna bientôt à Venise, emportant quelques commandes. Le duc, dilettante impatient autant que souverain autoritaire, chargea son ambassadeur à Venise, Tebaldi, d'en suivre l'exécution. Ce Tebaldi, qui devait être, pendant de longues années, le surveillant et le persécuteur de Titien, exerça ces fonctions avec une conscience dont fait preuve sa volumineuse correspondance.

Le duc ne se gênait pas avec son protégé, mettant son obligeance et son talent à contribution pour toutes sortes de fantaisies. Un jour il lui commande d'aller prendre le dessin d'une balustrade qu'il a remarquée dans un palais de Venise. Titien fait le croquis et l'envoie en y joignant le projet d'une balustrade de sa façon. Quelques jours après, le duc le charge d'acheter « un cheval de bronze », une statuette antique probablement, et lui confie divers autres achats, pour lesquels il lui ouvre un crédit chez le banquier Lardi. D'autres fois, Titien doit aller surveiller des expériences de cuisson dans les faïenceries de Murano, fournir des modèles de verreries, passer des marchés pour leur fabrication, surveiller les emballages. Il est bon à tout, il est prêt à tout. C'est lui qui sert de conseil et d'intermédiaire lorsque Alphonse, dans son enthousiasme, veut établir une manufacture de céramique à Ferrare; c'est lui qui choisit les ouvriers et qui les envoie. C'est à lui qu'on demande des doreurs et des encadreurs. Un jour, Alphonse apprend qu'il y a dans

le palais de Giovanni Cornaro un animal étrange qu'on appelle une *gazelle*. Vite, il écrit à Tebaldi de se rendre à l'atelier de San-Samuele et de prier Titien d'aller sur-le-champ faire une peinture de cet animal. Le duc avait été, cette fois, informé tardivement. Lorsque Titien et Tebaldi se présentèrent au palais Cornaro, on leur annonça que la bête était morte. « En peut-on voir au moins la peau? » demanda l'ambassadeur. « La bête a été jetée au canal », leur répondit-on. On leur montra cependant un petit croquis fait autrefois par Giovanni Bellini, d'après cet animal rare; Titien offrit de le copier en l'agrandissant.

Sur ces entrefaites, le peintre, hier encore discuté, venait d'affirmer son génie par un chef-d'œuvre éclatant dont la renommée s'était promptement répandue dans toute l'Italie. Le 20 mars 1518, l'*Assomption* avait été découverte, à la grand'messe, le jour de Saint-Bernardin, dans l'église Santa-Maria-dei-Frari; et les Vénitiens avaient pu admirer tout à coup réunis, selon l'expression d'un contemporain, « la grandeur formidable de Michel-Ange avec le charme et la beauté de Raphaël et la couleur même de la nature ». L'ambassadeur de l'empereur, Adorno, avait offert sur-le-champ aux moines, que cette manière grandiose et inattendue avait d'abord surpris, d'acheter la toile pour son maître. Le bruit de ce succès monta la tête d'Alphonse; il s'empressa de complimenter l'artiste en lui envoyant un programme pour l'une des Bacchanales. Nous n'avons pas cette lettre du duc, tous les papiers de Titien ayant disparu, après sa mort, dans le pillage de sa maison abandonnée, mais nous en connaissons le sens par la réponse du

peintre retrouvée dans les archives d'Este : « L'autre jour, j'ai reçu avec le respect que je dois la lettre de Votre Seigneurie ainsi que le châssis et la toile. J'ai lu la lettre, et les renseignements qu'elle contient m'ont paru si beaux et si ingénieux que je ne sais si l'on peut mieux trouver. Et vraiment plus j'y pense, plus je me confirme dans cette opinion que la grandeur de l'art des peintres anciens venait en grande partie, sinon en tout, de ces grands princes qui leur faisaient de si intelligentes commandes, dont ils tiraient ensuite tant de renommée. Aussi, si Dieu m'accorde que je puisse en quelque façon répondre à l'attente de Votre Seigneurie, qui ne sait combien j'en serai loué? Néanmoins, en cela, j'aurai seulement donné le corps et Votre Excellence aura donné l'âme... »

Sans doute il faut faire une part à la politesse et même à la flatterie dans l'admiration que témoigne le peintre pour l'érudition et l'imagination de son patron; néanmoins, toute cette correspondance prouve que le duc de Ferrare s'occupait assidûment des commandes qu'il faisait, non en simple amateur, mais presque en collaborateur. A plusieurs reprises, il envoie à Titien des croquis pour expliquer sa pensée, des notes pour préciser les conditions de l'éclairage; de temps à autre, il vient lui-même à Venise, et, dans l'intervalle de ses visites, laisse à Tebaldi le soin de presser le peintre, soin dont le diplomate s'acquitte avec une ponctualité infatigable ; c'était probablement la plus grave de ses occupations.

A vrai dire, Titien, si laborieux qu'il fût, avait grand besoin d'être relancé. Depuis son dernier triomphe à Santa-Maria-dei-Frari, les commandes lui affluaient ;

d'autre part, il retouchait de plus en plus ses toiles, les gardait indéfiniment dans son atelier, ne se décidait à les livrer qu'à la dernière extrémité. La vertu d'Alphonse d'Este n'était pas la patience; il aimait à être servi promptement; lorsqu'il eut attendu plus d'un an la livraison de la peinture, il commença à se plaindre. Son dépit était d'autant plus vif qu'il venait d'éprouver une autre contrariété au sujet de la décoration de son cher *studio*. Raphaël, après lui avoir fait espérer pendant plusieurs années une toile de sa main, lui avait à la fin laissé entendre qu'il n'y fallait pas compter, et le duc lui avait fait exprimer son mécontentement par son ambassadeur à Rome, Paolucci, en des termes qui, de la part d'un homme si violent, n'étaient rien moins que rassurants. « Il ne me plaît point d'écrire à Raphaël d'Urbin, suivant votre avis. Nous voulons que vous l'alliez trouver et que vous lui disiez avoir reçu des lettres de nous, par lesquelles nous vous écrivons qu'il y a aujourd'hui trois ans qu'il nous paie de paroles, que ce ne sont pas là façons d'agir avec des gens comme nous, et que, s'il ne nous satisfait pas en ce qu'il nous a promis, nous ferons en sorte qu'il connaîtra qu'il n'a pas bien fait de nous tromper. Ensuite, vous lui pourrez dire, comme venant de vous, qu'il fasse attention de ne point provoquer notre haine alors que nous lui portons de l'amour; qu'ainsi, en tenant sa parole, il peut espérer se servir de nous, tandis qu'au contraire, en ne le faisant pas, il peut un jour attendre de nous des choses qui lui déplairont. Et que tout cela soit dit de vous à lui, seul à seul! »

Après avoir fait admonester le Romain, Alphonse se retourna pour le tancer, du côté du Vénitien, qui ne

déclinait point, il est vrai, comme son jeune confrère, l'honneur de le servir, mais qui n'y mettait point, selon lui, un suffisant empressement. Il chargea naturellement Tebaldi de cette agréable besogne : « Messire Jacomo, lui écrit-il le 29 septembre 1519, nous pensions que le peintre Titien devait enfin une bonne fois achever notre peinture. Comme nous voyons qu'il n'en tient pas grand compte, nous voulons que vous alliez le trouver au plus vite. Vous lui direz de notre part que nous nous émerveillons beaucoup qu'il ne veuille pas achever cette peinture et qu'il faut de toute manière qu'il en vienne à bout; autrement, nous en éprouverons un grand ressentiment et nous lui prouverons qu'il aura desservi quelqu'un qui saura bien le desservir à son tour et lui faire connaître que je ne suis pas de ceux qu'on berne. Et parlez-lui ferme, car nous avons décidé qu'il finirait l'ouvrage commencé, suivant sa promesse, et, s'il ne le fait pas, nous saurons bien aviser; informez-moi immédiatement de sa réponse. »

Ces grosses colères, heureusement, ne duraient pas. Quand Titien, le 22 octobre, porta sa toile à Ferrare, le duc lui avait pardonné. Durant toute l'année suivante, il lui témoigna sa confiance en l'accablant de commissions. Il est vrai qu'il attendait alors de lui un autre travail, probablement la seconde toile pour le cabinet; lorsqu'il vit, un an après, qu'elle n'arrivait pas, il recommença à s'impatienter. Tebaldi, loin de le calmer, lui transmettait toute sorte de bruits désagréables : le peintre travaillait pour vingt personnes à la fois, il était en pourparlers continuels avec un légat, Averoldo Averoldi, il avait fait pour ce prêtre un Saint Sébastien merveilleux!

A cette nouvelle, le duc se fâcha derechef et reprit sa bonne plume : « Messire Jacomo, écrit-il le 17 novembre 1520 à son fidèle agent, voyez à parler à Titien : dites-lui, de ma part, qu'à son départ de Ferrare il me fit bien des promesses... Jusqu'à présent, nous ne voyons pas qu'il en tienne aucune. Comme nous ne croyons pas mériter qu'il nous manque, invitez-le à faire en sorte que nous n'ayons pas de motif pour nous fâcher avec lui et qu'en particulier il s'arrange pour que nous ayons vite ladite toile. »

Tebaldi s'empressa d'exécuter cet ordre. L'entretien fut des plus animés. Le peintre allégua d'abord pour excuse qu'il n'avait encore reçu ni châssis, ni toile, ni même indication des mesures ; il avait donc pu croire que le prince renonçait à son projet. D'ailleurs, on n'avait qu'à lui envoyer ce dont il avait besoin et tout serait vite réparé ; il se chargeait de bien finir la peinture avant l'Ascension. L'ambassadeur, à ce mot, éclata de rire : « Maître, lui dit-il, vos raisons sont vraiment aussi artificieuses que votre peinture ; vous n'êtes pas moins habile raisonneur que peintre habile. Avouez, pourtant, avouez qu'ayant goûté à l'argent des prêtres, vous vous souciez bien moins qu'autrefois de servir mon maître. » Sur quoi Titien se confondit en protestations, jurant qu'il était prêt à tout faire pour le duc, même de la fausse monnaie, que jamais, au grand jamais, il ne faillirait à ses devoirs envers lui : « Eh bien! répliqua Tebaldi, est-il vrai que vous venez de faire un Saint Sébastien dont tout le monde parle? » Titien lui répondit que c'était la vérité, qu'il avait peint, en effet, un Saint Sébastien de grandeur naturelle où il avait mis tout son savoir et

tout son soin et qui serait l'un de ses meilleurs ouvrages : « D'ailleurs, ajoutait-il, la toile entière (il s'agissait du grand triptyque qui se trouve encore aujourd'hui dans l'église des Saints Nazzaro et Celso à Brescia), la toile entière ne m'est payée que 200 ducats, tandis que cette figure seule vaut bien pareille somme. Le duc aurait donc grand tort de croire que ni pour moines, ni pour prêtres, je veuille me soustraire au service de Son Excellence, que je suis au contraire prêt à servir à toute heure de jour et de nuit. »

Satisfait de cet aveu, Tebaldi, quelques jours après, vint, en curieux, voir le Saint Sébastien. Il se trouva dans l'atelier avec quelques amis de Titien, auxquels celui-ci ne cessait de répéter que c'était sa meilleure œuvre. Quand ils furent partis, l'ambassadeur s'approcha du peintre et lui dit, carrément, qu'à son avis, c'était perdre ce chef-d'œuvre que de le donner à des prêtres et de l'envoyer à Brescia, qu'il ferait beaucoup mieux de l'offrir au duc de Ferrare. Titien, surpris par la proposition, s'écria que c'était impossible, qu'il ne saurait comment s'y prendre pour commettre une pareille fourberie : « Qu'à cela ne tienne! dit le Ferrarais, je vous en indiquerai le moyen : refaites-leur ce tableau avec quelques changements. » Le peintre, cette fois, ne céda pas. En envoyant à son maître une chaleureuse description du Saint Sébastien, l'ambassadeur ne put donc que lui annoncer l'insuccès de sa tentative, l'engageant à n'en souffler mot, « de peur que le légat, ayant vent de l'affaire, ne lui fasse la mauvaise plaisanterie d'emporter le tableau. »

Toutefois, le duc avait saisi au bond l'idée suggérée par son ingénieux serviteur; il lui écrivit, sur-le-champ,

d'employer tous les moyens pour réussir. Les insistances de Tebaldi finirent, paraît-il, par vaincre les répugnances du peintre au sujet d'une action qu'il considérait d'abord comme une fourberie, *una truffa.* Seulement, à bout de résistance, Titien suppliait qu'on lui donnât vite une réponse définitive, afin d'avoir le temps d'exécuter l'exemplaire du légat. Bien entendu, on faisait au prince des conditions moins dures qu'à l'homme d'église : on se contentait de soixante ducats. Le duc éprouva-t-il alors un scrupule de conscience touchant la moralité de l'opération, ou craignit-il simplement les conséquences fâcheuses que pouvait avoir pour lui ce vilain tour joué à un représentant du saint-siège ? Toujours est-il que, malgré le succès des négociations, il revint de lui-même à des idées plus délicates; il chargea Tebaldi, le 23 décembre, d'informer Titien « qu'ayant beaucoup réfléchi à cette affaire du Saint Sébastien, il s'était résolu à ne pas faire cette injure au révérendissime légat. Que ledit Titien, ajoutait-il, s'occupe seulement de nous bien servir dans le travail fait pour nous. Pour le moment, nous ne l'importunerons point pour autre chose. Nous lui rappelons seulement cette tête qu'il commença pour nous avant de quitter Ferrare. »

De quelle tête ou plutôt de quel portrait s'agissait-il ? Toute cette correspondance entre le duc, Titien et Tebaldi qui, pendant plusieurs années, presque au jour le jour, nous montre aux prises le grand seigneur autoritaire, le fonctionnaire faisant du zèle, l'artiste intéressé et prudent, est remplie de détails piquants qui mettent bien en jour les contrastes de leurs caractères. Par malheur, les peintures qui en font l'objet n'y sont

jamais désignées que par les expressions les plus vagues. En tout cas, ni ce portrait, ni la composition pour laquelle Titien avait réclamé une toile, n'étaient achevés à l'Ascension, pas même à la Pentecôte. N'avait-il pas fallu livrer le grand triptyque de Brescia, aller à Conegliano décorer la façade d'une confrérie, faire semblant de travailler aux peintures du palais ducal? Au mois de décembre 1521, Alphonse fit inviter le peintre à venir passer près de lui les fêtes de Noël, mais celui-ci se dérobait encore, lorsque Tebaldi eut tout à coup une inspiration lumineuse : il se souvint qu'en mainte occasion Titien avait manifesté son regret de ne point connaître Rome, et lui dit d'un air négligent : « C'est dommage, car je tiens pour certain qu'aussitôt le nouveau pape élu (Léon X venait de mourir), Son Excellence ira lui rendre hommage. Si vous vous trouviez à Ferrare, à ce moment, il vous emmènerait avec lui; sinon vous pensez bien qu'il ne restera pas à vous attendre. » Tebaldi n'avait aucune instruction pour faire cette offre, mais, tout fier de son stratagème, il s'empressa d'en faire part à son maître, qui l'approuva chaudement : « Vous auriez l'esprit de prophétie, messire Jacomo, que vous n'auriez pu dire à Titien chose plus vraie touchant notre volonté d'aller à Rome. Pressez-le donc, s'il veut venir, d'arriver vite, car nous serions fort désireux qu'il vînt avec nous; toutefois avisez-le de n'en rien dire à personne. »

La lettre est du 26 décembre. Lorsqu'elle parvint à Venise, Titien avait pris la clé des champs. Il avait été passer quelques jours à Cadore, ou ailleurs. Le lendemain de son retour, le 4 janvier, Tebaldi frappait à sa

porte ; le bruit courait qu'il était revenu malade. Le diplomate lui trouva, en effet, la mine mauvaise et l'air défait ; il supposa obligeamment dans son rapport que l'artiste avait fêté la Noël plus que de raison, bien qu'il n'en convînt pas. Dans cette entrevue, il avait été question de Rome ; Titien n'avait dit ni oui, ni non, mais il n'en bougeait pas davantage ; Tebaldi passait son temps à le harceler. Le 17 juin, il le tourmente encore pour qu'il se transporte à Ferrare avec sa toile. Titien reçoit l'invitation avec son sang-froid habituel, déclare qu'il ira à Ferrare dès qu'il aura changé quelques figures, mais se refuse à fixer une date. En attendant, il prie Tebaldi de demander au duc pour un sien ami, grand chasseur, Niccolò di Martini et pour son valet, un permis de chasse aux oiseaux sur l'autre rive du Pô ; l'octroi de cette faveur lui redonnerait du cœur pour se mettre au travail. Ainsi encouragé, il était certain de peindre les plus belles figures du monde. « Trêve de plaisanteries ! s'écria Tebaldi ; arrangez-vous pour venir le plus tôt possible. »

Au mois d'août suivant, rien de prêt encore. Titien ne remuait pas. Le prince était furieux. Tebaldi se rendit à l'atelier ; il nota minutieusement l'état de la toile (le *Bacchus et Ariane*, aujourd'hui à Londres dans la *National Gallery*). Il n'y avait de fait que le char traîné par les animaux et les deux figures principales : « Rien de plus facile à terminer, lui dit Titien, c'est l'affaire d'une quinzaine ! » Désolé d'ailleurs d'avoir déplu à son puissant protecteur, le peintre consentait à prendre un engagement, il promettait la livraison pour le mois d'octobre ; comme notre ambassadeur insistait pour qu'il allât, en attendant, à Ferrare, se réconcilier avec le duc, Titien

déclara qu'il ne partirait, cette fois, qu'avec un sauf-conduit écrit de la main du prince : « A quoi bon, d'ailleurs, fit-il à plusieurs reprises, puisque j'aurai fini dans le délai que je vous dis et que je n'accepterai d'ici là aucune commande, vînt-elle de Notre-Seigneur Dieu ! »

Le mois d'octobre arriva et le *Bacchus* n'était pas terminé ! Et le cher Tebaldi fut encore chargé d'exprimer la colère du duc ! Et Titien le reçut avec son calme imperturbable ! Il lui montra qu'il avait changé plusieurs figures, se refusant toujours à s'en aller à Ferrare, où il ne trouverait point, comme à Venise, toutes ses commodités pour ses modèles, hommes et femmes : « Je fais ce que je puis, je vous jure ; je travaille tous les jours régulièrement à cette toile, au moins toutes les après-midi, puisque, dans la matinée, je suis obligé de travailler au palais ducal. » Titien ne mentait pas. Un autre maître, qu'il avait plus d'intérêt encore à ménager, le gouvernement de la sérénissime république, dont il était le peintre officiel depuis la mort de Giovanni Bellini, ne le tourmentait pas avec moins d'énergie. Le conseil des Dix, dans sa séance du 11 août 1522, avait voté une résolution, mettant le peintre en demeure d'achever avant le 15 juin la quatrième toile dans la salle du grand conseil, sous peine de déchéance de ses fonctions de courtier à l'Entrepôt des Allemands et de restitution au trésor de tous ses honoraires depuis six ans. Il fallait donc, bon gré mal gré, faire au moins preuve de bonne volonté !

Enfin, dans le mois de janvier 1523, Titien put annoncer au duc que le *Bacchus et Ariane* était achevé. Les livres

de dépense du château de Ferrare ont enregistré les paiements faits « le 30 janvier à un batelier pour transport, de Venise à Ferrare, d'une peinture envoyée à Son Excellence par Maestro Tiziano ; — *item* à un portefaix pour transport sur l'épaule de ladite de Francolino à Ferrare ; — *item* à un charretier pour transport de Francolino à Ferrare de la malle de Maestro Tiziano. » Titien avait seulement envoyé d'avance par le plus court sa toile et ses bagages. Quant à lui, il s'était arrêté à Mantoue pour y passer quelques jours chez les Gonzague, auxquels il était recommandé par leur ambassadeur à Venise. Avant de quitter Mantoue, il prit soin de demander au jeune marquis Frédéric, qui l'avait accueilli avec une grâce parfaite, une lettre pour le duc Alphonse, dans laquelle le marquis s'excusait d'avoir retenu le peintre et priait son oncle de le lui renvoyer au plus vite pour quelques jours. C'est seulement le 7 février qu'on le trouve à Ferrare, où les livres du château font mention de vingt-quatre repas apprêtés pour les personnes de sa suite.

La toile de *Bacchus et Ariane* complétait, avec l'*Offrande à Vénus* et la *Bacchanale*, la décoration du cabinet pour laquelle le vieux Giovanni Bellini avait donné, dans son *Repas des dieux*, la note première et charmante. Ces trois peintures, où le génie du peintre, se débarrassant de ses dernières timidités, éclate avec une joie virile, portent l'empreinte des enthousiasmes classiques qu'excitait alors, dans tous les esprits cultivés, la résurrection des poètes et des écrivains de l'antiquité. Les sujets des deux premières sont empruntés à Philostrate et celui de la dernière à Catulle, dont Alde Manuce, chez

qui Titien rencontrait souvent Bembo, Navagero et tout le groupe des érudits vénitiens, avait récemment publié les œuvres. Dans toutes les trois, à l'inspiration de la poésie antique se joint, selon toute apparence, l'inspiration directe d'Arioste, qui travaillait alors au *Roland furieux* et que Titien dut voir fréquemment à Ferrare.

L'*Offrande à Vénus* est la restitution exacte du tableau des *Amours* décrit par Philostrate. C'est avec la simplicité naïve et saine d'un ancien Grec que le Vénitien suit, sans y rien changer, la description du sophiste. Depuis longtemps, il avait montré, dans presque toutes ses peintures, un amour aussi vif pour les beaux enfants que pour les belles femmes ; ses bambins, agiles et roses, avaient un air de santé, d'insouciance, de gaîté, qui ravissait les yeux. Dans l'*Offrande à Vénus* il en jeta une ribambelle se bousculant, dans la lumière, avec une vivacité et un naturel incomparables. Aucune œuvre n'a été plus admirée, plus copiée, plus imitée. C'est là qu'Albane, Poussin, Rubens, Van Dyck, Duquesnoy, tous les artistes qui ont donné dans leur œuvre une grande place aux enfants, se sont longuement inspirés. Lorsque, un siècle après, l'*Offrande à Vénus* allait partir pour l'Espagne, le Dominiquin demanda au vice-roi de Naples la permission de la revoir une dernière fois et se mit à fondre en larmes.

Si l'*Offrande à Vénus* est le poème de la beauté enfantine, la *Bacchanale* est celui de la beauté féminine. Philostrate, derrière cette scène joyeuse, n'apparaît plus que comme un inspirateur éloigné. La joie de vivre qui s'en exhale est bien celle qui rayonne dans les vers harmonieux et plastiques des poètes antiques, mais la lumière

et la couleur y sont toutes vénitiennes, comme la chevelure dorée des nymphes qui s'y mêlent aux bacchants enivrés, comme leur teint rose et leur lent sourire, comme leur geste nonchalant et leur grâce exquise. Jamais Titien, dans la plus triomphante maturité de son génie, ne devait retrouver cette allégresse printanière, ni cette chaleur spontanée d'inspiration.

Dans *Bacchus et Ariane*, l'artiste, sur les indications d'Alphonse, s'attacha encore à restituer une œuvre antique, la tapisserie décrite par Catulle dans les *Noces de Thétis et de Pélée.* Avec quel merveilleux éclat l'Italien de la Renaissance sut tirer parti de tous les détails que la brûlante imagination de son compatriote avait si vivement groupés quinze siècles auparavant ! Rien n'y manque, ni le brun satyre entortillé de serpents, ni les belles sonneuses de cymbales et de tambourins, ni le satyreau traînant en triomphe la tête de génisse comme un jouet sanglant. Dans l'élan hardi par lequel l'ardent aventurier se jette du haut de son char doré pour saisir la fugitive, quelle vive et pittoresque interprétation du fameux : *Te quærens, Ariadne !* Et quel admirable mouvement de couleurs pour donner tout son prix à ce mouvement surprenant des formes ! Là, comme dans les deux toiles précédentes, retentit pour la première fois, en toute liberté, cette musique savante des colorations expressives, pressentie par les Bellini et essayée par Giorgione, mais qu'aucun d'eux n'avait, avec tant de souplesse et tant de résolution, portée à ce degré inattendu de puissance harmonique et d'irrésistible séduction.

Pour les années qui suivent la livraison des *Baccha-*

nales, il y a, dans les archives d'Este, une lacune due à quelque ancienne destruction des pièces. A partir de 1528, la correspondance d'Alphonse et de ses agents, au sujet de Titien, redevient aussi active que par le passé jusqu'à la mort du duc en 1534. Quarante-deux ans après, lors de celle de Titien, on trouva encore dans son atelier une toile dont le sujet allégorique lui avait été donné par Alphonse de Ferrare. Jusqu'au dernier moment le maître illustre avait respectueusement conservé le souvenir de son premier protecteur dont les impatiences et les boutades n'avaient été, après tout, que les manifestations d'un enthousiasme trop passionné, mais qui avait puissamment contribué à le mettre en lumière et à pousser son génie brillant dans ses véritables voies.

II

Le jeune marquis de Mantoue, Frédéric Gonzague, auquel Titien avait été présenté en 1523, se montra pour le peintre un protecteur non moins chaleureux, mais plus éclairé encore, plus égal et plus doux que le duc de Ferrare. Frédéric, né en 1500, était le fils de cette belle et savante Isabelle d'Este dont la cour avait été, comme celle de sa sœur, la duchesse Élisabeth d'Urbin, le séjour favori des artistes et des lettrés, et qui avait fait décorer son cabinet par Andrea Mantegna, Lorenzo Costa, Pérugin (1). Il avait passé quelques années de son enfance à

(1) La plupart des peintures de ce cabinet se trouvent aujourd'hui au musée du Louvre : A. Mantegna : *le Parnasse* et *la Sagesse victorieuse des Vices*; Lorenzo Costa : *la Cour d'Isabelle d'Este* et *le Triomphe des Arts*; Pérugin : *Combat de l'Amour et de la Chasteté.*

Rome, où Raphaël, ravi de sa beauté délicate et noble, l'avait représenté, comme un élève studieux et attentif, à côté d'Archimède, dans la fresque de l'*Ecole d'Athènes*. Balthazar Castiglione, dans son *Courtisan*, avait parlé avec admiration de cet adolescent qui unissait à une grande modestie de manières une haute intelligence, un vif désir de gloire, un amour extraordinaire du bien et de la justice. Il n'est donc point surprenant que ce jeune homme, si cultivé et si généreux, se soit, dès son arrivée au pouvoir en 1519, empressé de continuer les traditions de sa famille, qu'il ait appelé près de lui les artistes les plus distingués et qu'il ait cherché à s'attacher Titien déjà considéré, depuis la mort de Giorgione et de Giovanni Bellini, comme le plus grand peintre de Venise. Sa correspondance avec le peintre témoigne d'une courtoisie constante et d'une déférence délicate qui contrastent avec le ton brusque et les impatiences violentes de son oncle de Ferrare.

La première commande que Frédéric fit à Titien fut celle d'un portrait; avant même que l'œuvre fût livrée, il gratifia le peintre d'un magnifique pourpoint. Son ambassadeur à Venise, Braghino Croce di Correggio, lui remit ce cadeau en présence de « beaucoup de grands personnages ». Il lui demanda ensuite une *Mise au tombeau*; c'est le chef-d'œuvre qui est entré au musée du Louvre après avoir passé par les galeries de Charles Ier d'Angleterre, du banquier Jabach, de Louis XIV. Quelques années après, les rapports entre le prince et l'artiste étaient devenus si cordiaux que l'Arétin, récemment installé à Venise, où il établissait décidément le quartier général de ses opérations littéraires et finan-

cières, songea à en tirer parti. Il ne connaissait pas Titien depuis trois mois, qu'il s'était déjà fait peindre par lui et lui persuadait d'envoyer en cadeau au marquis de Mantoue cette image du « Fléau des Princes », avec un portrait de l'ambassadeur Adorno, récemment décédé, que le marquis avait beaucoup aimé. La lettre qui accompagnait l'envoi semble dictée par l'Arétin : « Excellent seigneur, disait Titien, je sais combien vous aimez la peinture, combien vous l'encouragez, comme on le sait par Jules Romain. Messire Pietro Aretino, ou plutôt saint Paul, lorsqu'il prêche vos vertus, étant venu ici, j'ai fait son portrait, et comme je sais que vous aimez un pareil serviteur pour tous ses mérites, je vous l'envoie. » Le marquis s'empressa de répondre le même jour à l'Arétin en le chargeant de remercier Titien et à Titien en le remerciant directement : « J'ai reçu les deux très beaux tableaux qu'il vous a plu de m'envoyer, et qui m'ont été vraiment très agréables... Je vous remercie donc infiniment... Quand je pourrai vous faire plaisir, je le ferai toujours volontiers, et je me tiens, dans tous vos besoins, tout à votre disposition. »

Ce n'était pas seulement des paroles aimables que l'Arétin demandait aux grands seigneurs : il attendait ou plutôt il exigeait des politesses palpables et bien sonnantes. Le marquis, qui le connaissait, lui fit remettre 50 écus et un pourpoint doré. Dans sa lettre de remercîments, le pamphlétaire, avec son impudence habituelle, réclama de suite pour son nouvel allié une gratification en allèchant le marquis par la perspective d'un autre cadeau : « Je vous rappellerai encore que vous pensiez à vos promesses faites à Titien, à propos de mon portrait que

je vous ai fait donner. Je crois que Messire Jacopo Sansovino, rarissime sculpteur, vous ornera votre chambre d'une *Vénus* si vraie et si vivante qu'elle remplit de concupiscence la pensée de tous ceux qui la regardent... » La réponse du marquis à cet honnête courtier fut froide et brève : « Je ne manquerai pas de donner sous peu à Titien quelque témoignage par lequel il pourra connaître en quelle estime je le tiens et combien il m'a fait plaisir. » Dans cette circonstance, comme dans bien d'autres, l'intervention de l'Arétin avait failli gâter l'affaire. On ne s'expliquerait même pas que Titien y eût désormais si fréquemment recours si l'on ne connaissait par ses contemporains sa bénignité, son indulgence, son amour du repos et son goût pour l'argent, en même temps que l'infatigable activité, le génie d'intrigue, la souplesse cynique de son habile *compère*.

Quoi qu'il en soit, la cordialité de ses rapports personnels avec le marquis n'en fut pas altérée. Toutes les lettres qu'il lui adressa respirent une vive reconnaissance exprimée en termes simples et bien différents des formules obséquieuses dont il se servira plus tard vis-à-vis des monarques espagnols. Parmi ses protecteurs princiers, c'est Frédéric Gonzague qui semble lui avoir inspiré le plus d'affection, celui dont le jugement lui ait paru le plus précieux ; il l'appelle souvent son vrai, son rare patron, *padrone singolarissimo*. Il faut dire qu'il en reçoit sans cesse des cadeaux en nature et en espèces, et des attentions et faveurs « continues et infinies ». En 1530, il a pour lui trois tableaux sur le chantier, son *Portrait*, une *Vierge avec sainte Catherine*, des *Femmes au bain*. Il travaillait alors aussi pour sa mère Isabelle ; c'est à ce moment que

se place une anecdote curieuse et qui peint bien les mœurs du temps.

Au mois d'octobre 1529, Charles-Quint et Clément VII s'étaient donné rendez-vous à Bologne pour y régler le sort de la malheureuse Italie. La conférence se prolongea jusqu'au mois de mars de l'année suivante. Est-ce à ce moment que Titien fut présenté à l'empereur? On n'en a point de preuves, mais ce qu'on sait, c'est que son aimable patron, le marquis de Mantoue, qui joignait à ses qualités d'amateur éclairé l'habileté d'un diplomate ambitieux, se montra des plus empressés auprès du vainqueur ; en échange de son humilité, il obtint bientôt le titre de duc. Covos, le premier secrétaire d'État, l'avait beaucoup servi dans cette affaire. Il paraît que ce ministre, dont la passion pour les œuvres d'art ressemblait fort à une avidité mercantile, s'était, dans l'intervalle de ses travaux politiques, laissé tourner la tête par les charmes d'une dame d'honneur de la comtesse Pepoli, une certaine Cornelia. Frédéric estima qu'un des plus sûrs moyens de faire sa cour à Covos serait de lui offrir le portrait de sa beauté. Dans les premiers jours de juillet 1530, il envoya donc à Titien l'ordre d'aller à Bologne. Titien, mal portant, ayant sa femme malade, quitta tout, sans hésiter, se présenta quelques jours après chez la comtesse Pepoli. Quelle ne fut pas sa surprise de s'y trouver face à face avec le sculpteur Bologna, qui, gravement indisposé lui-même, les mâchoires enflées, avait dû, de son côté, sur un ordre semblable, quitter son lit en toute hâte et faire à cheval une longue course, par une chaleur suffocante! Or, dans sa précipitation à mettre à exécution une idée qui lui semblait excellente, le

nouveau duc n'avait même pas pensé à prendre les informations les plus indispensables ! La belle Cornelia n'était plus à Bologne : atteinte, elle aussi, des fièvres, elle avait dû partir dans la montagne. Les deux artistes, fort mécontents, écrivirent au duc des lettres assez vives : « Cette dame n'est pas à Bologne, lui disait Titien. Madame Isabelle l'a envoyée à Nivolara pour changer d'air, parce qu'elle a été malade. On dit même qu'elle a été un peu gâtée par la maladie. Ce que sachant, j'ai craint de ne rien faire de bien... De plus, je suis vaincu par la grande chaleur et aussi un peu par le malaise et, afin de ne pas tomber tout à fait malade, je n'ai point passé outre... D'ailleurs ces aimables dames m'ont si bien imprégné des traits de Cornelia que j'oserais bien la faire de façon à ce que tous ceux qui la connaissent disent que je l'ai portraite maintes fois. Vous n'avez qu'à m'envoyer à Venise ce portrait déjà fait par un autre peintre. Une fois le mien fait, s'il y manque quelque chose, j'irai volontiers à Nivolara pour le rajuster, mais je crois que ce ne sera pas nécessaire. »

Le peintre avait de sérieuses raisons pour hâter son départ. Non seulement il arriva à Venise assez souffrant, au dire de l'ambassadeur Agnello, que le duc lui dépêcha tout de suite pour savoir de ses nouvelles et lui remettre de l'argent, mais il trouva sa femme Cecilia dans le plus triste état. Quelques semaines après elle succombait à son mal. C'est encore par une lettre d'Agnello à son maître, du 6 août 1530, que nous connaissons la date de ce malheur, qui frappa cruellement le peintre. Agnello, qui va fréquemment le voir, constate, pendant plusieurs mois, qu'il a grand'peine à se remettre au travail. Cecilia

laissait à son mari trois enfants, Pomponio, Orazio, Lavinia, tous en bas âge. Titien fit immédiatement venir de Cadore sa sœur Orsola, qui dirigea dès lors son intérieur et qui ne le quitta plus. Il abandonna la maison de San-Samuele, appartenant à la république, où il avait passé les quinze plus fécondes et plus heureuses années de sa vie, et loua, à l'extrémité de la ville, dans le quartier perdu de Biri-Grande, mais au milieu d'un grand jardin, devant la mer, en face des montagnes natales, une maison récemment bâtie par les Polani.

A partir de ce moment, toute son ambition se tourne du côté de ses enfants. Avec sa ténacité et sa patience accoutumées il met à profit toutes ses relations anciennes et il en recherche sans cesse de nouvelles, en vue de leur assurer un brillant avenir! Cette passion paternelle devait être bien mal récompensée dans l'aîné, Pomponio, qu'il destinait dès lors à l'état ecclésiastique et pour lequel, malgré son jeune âge (il avait cinq ans!) il sollicitait déjà du duc de Mantoue une abbaye à Medole. Le 27 septembre, Agnello écrit que Titien, toujours mal portant, vient de lui avouer que, pour guérir vite, il lui faudrait recevoir la nouvelle de cette concession, « car son indisposition vient surtout d'une humeur mélancolique ». Pendant toute l'année qui suit et durant laquelle Titien peint pour le duc plusieurs toiles, entre autres cette *Madeleine* qu'on lui avait demandée « aussi larmoyante que possible », ce ne sont, de sa part, à tous propos, que nouvelles sollicitations et nouvelles lamentations au sujet de cette abbaye. L'impudence de l'Arétin et la servilité de la cour espagnole déteignaient dès lors sur lui : son style, moins naturel, commence à s'encombrer

de phrases flagorneuses et de formules emphatiques d'une humilité exagérée. Dans toute cette affaire de Medole, le duc ne semble pas s'être départi de sa bienveillance habituelle. En septembre 1531, il fit remettre à Titien la bulle de concession tant désirée, en l'accompagnant d'une lettre par laquelle il lui faisait part de son prochain mariage. Le peintre le félicita et le remercia, « les genoux en terre, en lui baisant humblement les mains, en lui rendant des grâces infinies ».

Cette reconnaissance était sincère ; jusqu'à la mort du duc, en 1540, il travaillera pour Frédéric. Le duc, très fin connaisseur, distinguait dès lors, parmi ses ouvrages, souvent faits à la hâte et avec l'aide de ses élèves, les peintures « excellentes » des peintures « moins bonnes et moins belles ». Parfois, il lui rappelle, à ce sujet, avec une fine courtoisie, qu'il est de ceux qui méritent d'être bien traités : « Mon excellent et très cher ami, autrefois vous m'avez donné un *Christ* qui m'a plu outre mesure, d'où m'est venu le désir d'en avoir un autre semblable ; je vous prie donc de vouloir bien me le faire avec cette étude et ce soin que vous savez mettre dans les choses dont vous désirez tirer honneur, afin que cette figure ne soit pas moins belle et moins bonne que l'autre et qu'on puisse la compter parmi les œuvres excellentes de Titien... » Cette lettre était écrite le 3 août 1532. L'année suivante, le duc priait Titien de l'accompagner à Asti, où il allait rendre ses hommages à Charles-Quint. Lorsque Frédéric Gonzague mourut, en 1540, on vit le grand peintre, accouru de Venise, suivre son cortège funèbre avec Jules Romain et tous les autres artistes qui, depuis vingt années, travaillaient à faire du palais de

Mantoue, aujourd'hui si délabré et si lamentable, la plus splendide résidence princière de la Haute-Italie.

C'est par les Gonzague, sans doute, que Titien avait été mis d'assez bonne heure en rapport avec le duc d'Urbin, dont la femme, Éléonore, était la sœur de Frédéric. Francesco-Maria, duc d'Urbin, fils adoptif de Guidubaldo Ier, n'avait point l'humeur douce et pacifique de son prédécesseur. Trapu, membru, bilieux, barbu, très adonné aux exercices violents, capable de rester en selle des semaines entières, c'était, dans l'Italie amollie du XVIe siècle, le type survivant des condottieri de l'âge antérieur. Fils d'une mère héroïque, Giovanna di Montefeltro, qui avait lutté contre César Borgia, exilé tout enfant à la cour de France, il avait, à dix-sept ans, tué de sa main l'amant de sa sœur et, à trente ans, criblé de coups un cardinal. Chassé deux fois de son duché, il l'avait reconquis deux fois à la pointe de l'épée. Sa physionomie dure et martiale revit tout entière dans le beau portrait de Florence, peint en 1537. A cette époque Francesco-Maria venait d'être nommé généralissime des troupes de la république vénitienne. Titien le représenta donc cuirassé, son bâton de commandement sur la cuisse, ayant près de lui son casque empanaché avec un faisceau de hampes sur l'une desquelles on lit sa devise brutale : *Se sibi.*

Cet aventurier hardi avait le goût des arts. Sa cour d'Urbin, grâce à sa femme, n'avait point perdu cette réputation d'urbanité qui naguère la faisait regarder comme le modèle des cours princières. La duchesse avait toutes les grâces des Gonzague. Comme elle avait accompagné son mari à Venise, Titien la peignit à la

même époque. C'était une femme déjà mûre, mais encore belle et surtout attrayante. Par un contraste piquant, avec son respect profond de la réalité et sa finesse savante d'observation, le peintre se plut à accentuer, d'une aimable touche, le charme de cette figure mondaine, aux traits vifs et délicats, aux carnations blanches, au visage tendre un peu amolli par l'usage des parfumeries, aussi franchement qu'il avait accentué, par la rudesse du faire, l'expression énergique de la face basanée du mari, ce soldat peu scrupuleux, endurci à toutes les intempéries comme à tous les hasards. Ces deux portraits sont entrés par héritage, au XVII[e] siècle, dans la collection des Médicis, avec plusieurs autres chefs-d'œuvre de Titien prouvant que ses relations avec Francesco-Maria datent d'une époque bien antérieure à 1537. C'est, en effet, pour cet heureux guerrier qu'avaient déjà été peintes la fameuse *Vénus couchée* de la tribune, la *Bella* du palais Pitti et la *Madeleine* de la même collection, ce premier et superbe type de toutes les belles repenties, qui, depuis, ont peuplé plus de cabinets d'amateurs que d'oratoires de couvents. L'amitié de Francesco-Maria pour Titien paraît avoir été profonde et payée, en retour, d'un véritable dévoûment. Lorsque le généralissime, probablement empoisonné, tomba, en 1538, gravement malade à Venise et voulut retourner à Pesaro, il pria le peintre de l'accompagner, et celui-ci ne le quitta plus pendant les quelques semaines que dura sa douloureuse agonie.

Le dévoûment que l'artiste avait montré pour le père lui assura l'affection du fils. Lorsque Guidubaldo II, avec sa femme Giulia Varana, prirent, quelques années après, l'habitude de venir séjourner fréquemment à

Venise, on trouve Titien parmi leurs hôtes assidus, à côté des hommes d'État et des hommes de lettres les plus célèbres. Sperone Speroni nous a conservé, dans ses *Dialogues*, le souvenir des conversations savantes et poétiques qui animaient ce salon de Venise, comme autrefois Baltazar Castiglione avait, dans son *Courtisan*, répété celles qu'on entendait dans l'ancienne cour d'Urbin. Dans les récits de Castiglione, le grand artiste, c'était Raphaël ; dans ceux de Sperone, c'est Titien. Un soir, une discussion très subtile et très vive s'était élevée entre la signora Tullia, une dame platonicienne, Molza, Niccolo Gratia et Bernardo Tasso, le père de Torquato. Tullia, s'élevant jusqu'aux plus hautes conceptions de la métaphysique, déclara « que le monde entier n'était qu'un portrait de Dieu fait par les mains de la Nature », elle s'était même laissée aller, dans son enthousiasme, jusqu'à ajouter : « Le portrait fait par le peintre, celui que le vulgaire appelle seul un portrait, est le moins bon de tous, car c'est celui qui nous donne seulement de la vie et de l'homme la couleur de la peau. » A ces paroles, Bernardo Tasso se récria vivement : « Ah! vous injuriez Titien, dont les figures sont telles et ainsi faites qu'il vaut mieux être peint par lui que créé par la Nature. » Sur quoi, Tullia, ne pouvant rester à court d'hyperboles, s'excusa en ces termes : « Mais Titien n'est pas un peintre, son talent n'est pas de l'art, mais bien un miracle! Je crois que ses couleurs sont composées de ces herbes merveilleuses qui, goûtées par Glaucus, le changèrent d'homme en Dieu. En vérité, ses portraits ont en eux je ne sais quoi de divin, et, comme le ciel est le paradis de l'âme, il semble que, par ses couleurs, Dieu nous fasse

le paradis de nos corps sanctifiés et glorifiés par ses mains. »

L'admiration pour le grand artiste, de tous côtés montée à ce ton, se traduisait en faits aussi bien qu'en paroles. A ce moment, le pape Paul III et la famille Farnèse faisaient de nouveaux efforts pour l'attirer à Rome, tandis que Guidubaldo voulait l'emmener à Pesaro. En septembre 1545, contrairement aux avis de Guidubaldo, Titien, persuadé que ce voyage à Rome serait le seul moyen d'obtenir de nouveaux avantages pour son fils Pomponio, se décida enfin à accepter l'invitation pontificale. Le duc d'Urbin, malgré son dépit, prit la chose en grand seigneur : il redoubla de galanterie et lui offrit de se charger des soins du voyage. Il le conduisit lui-même de Venise jusqu'à Pesaro, où il lui donna une escorte de sept cavaliers et d'un nombreux domestique pour l'accompagner jusqu'au Vatican. La reconnaissance du maître éclate dans une phrase d'une de ses lettres à l'Arétin : « Adorez le seigneur Guidubaldo, compère; adorez-le, car vraiment il n'est pas de bonté princière qui l'égale! »

Ce tardif voyage à Rome est un des épisodes les plus curieux de la vie de Titien, l'un de ceux qui donnent le plus d'estime pour la modestie de son caractère et pour la solidité de son intelligence. Par malheur, il ne nous reste qu'une lettre de toutes celles qu'il y écrivit et nous n'avons le contre-coup de ses enthousiasmes que par les réponses de l'Arétin. Partout, c'est l'expression vive et chaleureuse d'une admiration ardente pour les belles œuvres qu'il voit, pour celles de l'antiquité et pour celles de ses contemporains ; partout, c'est le regret naïf et bien

3

touchant, chez un vieillard de soixante-trois ans, unanimement acclamé comme un génie incomparable, rassasié d'honneurs et de gloire, de n'avoir pas vu plus tôt ces merveilles, de ne les avoir pas étudiées. « Que vous soyez peiné que ce caprice qui vous est venu maintenant de vous transporter à Rome ne vous soit pas venu vingt ans plus tôt, lui écrit l'Arétin, je le crois sans peine ; mais si vous en restez émerveillé dans l'état où vous la trouvez, qu'auriez-vous donc fait autrefois?... Ne vous perdez pas tellement dans la contemplation du *Jugement* de la chapelle que vous en oubliiez l'heure du départ ! » Quelques jours après, Titien écrit à Charles-Quint : « Je suis à Rome et je vais m'instruisant d'après ces très précieux marbres antiques, afin que mon art devienne digne de peindre les victoires que Notre Seigneur Dieu prépare à Votre Majesté en Orient. » Dans toutes ses promenades à travers Rome, c'est Vasari qui est son guide. D'après son désir, on le conduisit d'abord dans les collections de statues antiques, qu'il tenait à voir avant tout ; on lui montra ensuite toutes les œuvres de Raphaël, en commençant par les décorations de la Farnésine et en finissant par les chambres du Vatican. C'est là que, remarquant sur quelques figures dégradées par les lansquenets allemands des traces de restaurations récentes, il se retourna brusquement vers Sébastien del Piombo et lui demanda quel était le présomptueux et l'ignorant qui avait barbouillé ces beaux visages. L'ami Sébastien fut obligé d'avouer que « ce barbare », c'était lui.

Ce n'était pas sans peine que la famille Farnèse avait mis la main sur Titien. Il avait fallu, pour le décider à quitter sa tranquille Venise, mettre en jeu, avec une

longue habileté, sa passion dominante, son amour pour ses enfants et son ambition pour le moins digne d'entre eux, le révérend petit abbé Pomponio. Trois ans auparavant, par ce motif, il avait déjà fait à Venise le portrait du jeune Ranuccio, petit-fils du pape et fils de l'ignoble Pier-Luigi Farnèse, âgé de onze ans, prieur de Saint-Jean des Templiers, qui achevait alors ses études à l'université de Padoue. Les précepteurs de Ranuccio avaient dès lors entrepris de lui persuader que le seul moyen d'obtenir d'autres bénéfices ecclésiastiques serait de se mettre au service des Farnèse. Le cardinal Alexandre lui avait fait faire, à ce sujet, des offres positives, et, l'année suivante, quand le pape vint attendre Charles-Quint à Bologne, il invita le peintre à les y rejoindre et l'hébergea pendant deux mois dans son palais. Durant ce séjour à Bologne, Titien acheva plusieurs portraits, notamment cet admirable tableau du musée de Naples où revit, avec un accent de vérité terrible, cette étrange figure de Paul III. Toute la duplicité opiniâtre des Farnèse respire dans ce vieillard osseux, aux longues mains décharnées, dardant, sous la sombre épaisseur de ses sourcils tordus, le regard astucieux et perçant de ses yeux noirs. Assis dans un fauteuil rouge, vêtu d'un surplis blanc et d'un camail rouge, coiffé de rouge, la face couperosée, avec une longue barbe blanche, ce pontife, à mine d'usurier, est une apparition à la fois pâle et sanglante qu'on ne peut oublier. Au dire de Vasari, le portrait était si frappant que, lorsqu'on le mit sur une terrasse pour le faire sécher au soleil, nombre de passants, le croyant vivant, s'inclinaient et lui ôtaient leur chapeau.

« C'est une grâce particulière de la maison Farnèse,

dit quelque part l'Arétin, d'abonder en multitude de caresses qui sont, on le sait, les mères de l'espérance, inventées par la nature pour faire patienter les hommes, qui se repaissent au moins de la certitude des promesses. » Dans ce voyage de Bologne, Titien put faire l'épreuve de ce système. On lui offrit d'abord le titre de garde des sceaux, bien que cette place fût, depuis la mort de Léon X, occupée par Sébastien Luciani (d'où son surnom *del Piombo*), à la charge de servir à un autre peintre, Jean d'Udine, une rente de 80 ducats. Sébastien et Jean d'Udine étaient deux amis de Titien. Celui-ci repoussa sans hésitation cette proposition indélicate. On fit alors de nouveau miroiter devant ses yeux l'espoir d'un bénéfice pour son fils. Cette fois, on lui vendait encore une peau d'ours vivant. La sinécure en vue, l'abbaye de San-Pietro-in-Colle, près de Ceneda, était bel et bien occupée par Sertorio, archevêque de San-Severino, qui ne voulait l'abandonner que contre bonne et immédiate compensation. Des négociations laborieuses, à ce sujet, suivaient déjà leur cours lorsque le cardinal Alexandre, pris d'un accès de fièvre, quitta précipitamment Bologne sans même prévenir Titien. Ce contretemps bouleversa le peintre. Il écrivit franchement au cardinal : « Le départ subit de Votre Seigneurie Révérendissime m'a donné la plus mauvaise nuit que j'aie jamais passée de toute ma vie... » Il est vrai que le matin même, le secrétaire du cardinal, Maffei, venait lui affirmer que la cession de l'abbaye était chose faite, qu'il n'y manquait plus que la rédaction des pièces. L'affirmation était mensongère. Durant toute l'année 1544, on voit, en effet, le père entêté mettre en campagne divers amis pour rap-

peler aux Farnèse leurs promesses, l'Arétin, Gualteruzzi, le secrétaire du cardinal Bembo, Bembo lui-même et jusqu'au farouche Michel-Ange. C'est en désespoir de cause qu'il s'était décidé à partir pour Rome.

Le pape et ses fils, à son arrivée, s'efforcèrent, par leurs caresses, de lui faire oublier ces récents déboires. On l'installa au Belvédère, où il se mit à travailler avec son activité habituelle. Il y commença d'abord cette peinture hardie du musée de Naples, dans laquelle le vieux pape, assis près du cardinal Alexandre, se retourne, par un mouvement brusque, vers son petit-fils Ottavio, qui, son bonnet à la main, s'incline en le saluant avec une feinte humilité. Le visage du pape, fatigué, inquiet, contracté, trahit l'impatience et la colère, celui d'Ottavio est plein d'une astuce hypocrite et sinistre. Nous assistons à une des scènes de famille fréquentes alors entre le grand-père et le petit-fils qui ne cessait de conspirer contre son propre père, Pier-Luigi. Vasari dit que ce tableau fut exécuté à la grande satisfaction des intéressés. On a quelque lieu d'en douter, car il est resté à l'état d'ébauche. Dans le même temps, Titien faisait divers portraits, un *Ecce Homo* qui n'eut pas grand succès, et la célèbre *Danaé*, qui, au contraire, excita l'enthousiasme de tous les connaisseurs et désarma, par la splendeur de ses formes et l'éclat de son coloris, la sévérité même du vieux Michel-Ange. La *Danaé* fut peinte pour le cardinal ; Ottavio se fit donner une *Vénus*, probablement une répétition d'une des Vénus couchées appartenant au duc d'Urbin ou au duc de Mantoue. L'exécution de nudités aussi franchement voluptueuses, sous les yeux du saint-père, dans son palais même, au moment

où s'ouvrait le concile de Trente pour la réforme des abus de l'Église et la répression des écarts du clergé, n'est pas un des traits de mœurs les moins significatifs de cette singulière époque.

Au bout de sept mois, toujours flatté, toujours leurré, Titien, regrettant de plus en plus la paix de Venise, quitta Rome sans avoir avancé en rien ses affaires. Peut-être même brusqua-t-il son départ sur la nouvelle que la question des bénéfices se compliquait encore; en effet, tandis que l'évêque Sertorio paraissait disposé à céder, le duc de Ferrare et le cardinal Salviati, plus voisins de la place, avaient profité de son absence pour lancer un nouveau candidat. Il s'arrêta pourtant en chemin pour voir Florence, où il éprouva les mêmes admirations qu'à Rome, et pour faire à Plaisance le portrait de Pier-Luigi Farnèse, ce vicieux personnage dont Charles-Quint allait se débarrasser, l'année suivante, en le faisant assassiner. A son arrivée à Venise, il trouva ses affaires en meilleur état qu'il n'espérait, grâce à l'intervention du légat Giovanni della Casa. Le cardinal Alexandre, celui de tous les Farnèse qui semble lui avoir témoigné le plus d'intérêt, pressa, de son côté, l'expédition de la bulle. Quelque temps après, en 1547, après la mort de Sébastien del Piombo, il fit même de nouveau offrir les sceaux à Titien. Cette fois, le peintre n'avait plus aucune raison de refuser ; il accepta. Les désirs des Farnèse, qui voulaient avoir Titien à leurs ordres, comme ils y tenaient déjà Michel-Ange, étaient sur le point de s'accomplir. La nomination de Titien allait être signée lorsqu'il reçut une invitation pressante de l'empereur de se rendre à Augsbourg, où la diète allait se réunir. Les

obligations que Titien avait envers Charles-Quint ne lui permettaient pas d'hésiter. Il s'empressa d'adresser une lettre d'excuses au cardinal, avec lequel il resta, d'ailleurs, en correspondance, et se disposa à partir pour l'Allemagne.

III

Les faveurs que Titien reçut des cours d'Italie ne sont rien si on les compare à celles dont le combla Charles-Quint. Des documents certains nous le montrent en relations suivies avec le victorieux empereur, lors de la seconde conférence de Bologne, en 1532. La descente du César à travers la Haute-Italie avait été une promenade triomphale. Tous les principicules de la contrée, tremblants pour leurs possessions ou avides de les agrandir, dépêchaient au-devant de lui leurs ambassadeurs ou se hâtaient d'aller se prosterner à ses pieds. On savait qu'un des moyens les plus sûrs de flatter ou de gagner la majesté impériale, ainsi que ses officiers, c'était de leur offrir des objets d'art. L'éducation flamande de Charles-Quint lui avait donné de bonne heure pour la peinture un goût très vif et très sûr. Ses lieutenants et ses ministres, soit par besoin de flatterie, soit par esprit d'imitation, soit par curiosité personnelle, affectaient pour les tableaux italiens, dont la valeur vénale grandissait rapidement, un enthousiasme qui n'était pas toujours exempt d'arrière-pensées profitables.

Les patrons de Titien, les duc de Mantoue et de Ferrare, se trouvaient bien en passe pour exploiter ces dispositions. L'un des conseillers les plus influents de Charles, Covos, que nous connaissons déjà, se montrait aussi l'un

des plus ardents à se former une galerie. Ferrante Gonzaga, frère de Frédéric, lui fit offrir, au débotté, un beau Sébastien del Piombo. Alphonse d'Este, toujours soupçonné de secrètes sympathies pour le roi de France, brûlant d'avoir les mains libres pour s'emparer de Modène et Reggio, villes réclamées par le pape, mais séquestrées par l'empereur, ne pouvait se montrer moins gracieux. Ses agents à Bologne, Alvarotti et Casella, reçurent l'ordre de gagner à tout prix l'amitié de Covos ; celui-ci leur en fournit l'occasion. Le 9 janvier 1533, comme on venait de s'entretenir d'affaires, la conversation tomba sur les belles peintures ornant le cabinet du duc à Ferrare, notamment sur les portraits du duc et de l'empereur, par Titien, qu'on y admirait. Covos déclara sans ambages qu'il lui serait tout à fait agréable d'emporter ces deux toiles en Espagne ; il ajouta même qu'il ne saurait point mauvais gré au duc d'y joindre quelque autre petit souvenir, comme le portrait de son fils Hercule. Il désirait d'ailleurs être promptement fixé. La réponse ne se fit pas attendre. Le prince remerciait le ministre du grand honneur qu'il lui faisait et lui permettait de choisir, parmi ses tableaux, ceux qui lui plairaient le mieux, à moins qu'il ne préférât les faire choisir par Titien lui-même. Il est vrai que, dans la liste jointe à sa lettre, il omettait précisément son portrait, celui dont on parlait tant. Covos ne se gêna pas pour en faire la remarque, déclara qu'il tenait surtout à cette peinture parce qu'il avait entendu dire à Titien qu'elle était bonne, et se contenta d'y faire joindre une *Judith,* un *Saint-Michel*, une *Vierge*, dont leur auteur faisait aussi grand cas. Tous ces tableaux d'Alphonse, sauf le portrait, pou-

vaient être expédiés par Gênes. Pour ce dernier, il le lui fallait tout de suite à Bologne afin que l'empereur le pût admirer. Casella et Alvarotti s'efforcèrent en vain de temporiser. Six jours après, le conseiller renouvela sa demande avec impatience. Alphonse d'Este dut s'exécuter et livrer son image à Covos. Celui-ci, en le remerciant, lui assura avec impudence qu'il ne se gênerait pas pour lui demander d'autres peintures dans le cas où il en aurait envie. Quelques jours après, Covos montra à Casella le tableau suspendu dans la chambre de l'empereur : « Hein ? qu'en dirait le pape ? lui fit-il. — Il s'en chagrinerait peut-être, répondit le diplomate, mais moins que de savoir l'image de mon maître gravée dans le cœur de l'empereur. »

Titien, heureusement pour lui, avait toute la souplesse nécessaire pour manœuvrer dans ce milieu d'intrigues, bien qu'il s'y déplût fortement, aimant par-dessus tout le travail de l'atelier dans sa maison paisible. Charles-Quint le prit vite en affection et le traita avec des égards qui auraient excité davantage les jalousies si le peintre n'avait su séduire tout le monde par ses excellentes manières, son affabilité inaltérable, sa conversation enjouée. Les contemporains sont unanimes à faire son éloge sous ces rapports et à le représenter comme un parfait gentilhomme : « A sa merveilleuse excellence en peinture, dit Dolce, il joint beaucoup d'autres qualités estimables. D'abord, il est très modeste, il ne médit jamais d'aucun peintre, il parle volontiers et honorablement de tous ceux qui le méritent. Ensuite, c'est un très beau parleur, d'esprit et de sens parfaits en toutes choses, d'un naturel aimable et doux, très affable et tout plein de ma-

nières nobles; qui lui parle une fois, s'en éprend pour toujours : *che gli parla una volta è forza che se innamori per sempre.* » L'Arétin, qui ne se piquait point de si belles manières, se moque quelque part de son compère, lui reprochant de les conserver même avec les dames de Venise les moins faites pour inspirer du respect. « Ce qui m'émerveille en lui, c'est que chaque fois qu'il en rencontre, ou qu'il se trouve près d'elles, il les courtise, il les amuse par mille badinages de jeune homme, sans aller au delà... Nous devrions bien nous corriger par son exemple ! »

Dès ce premier séjour à Bologne, Charles-Quint posa plusieurs fois devant le peintre. Beaucoup d'artistes avaient sollicité cette faveur sans pouvoir l'obtenir, entre autres, Alfonso Lombardi, le sculpteur, qui voulait faire son buste. Ne sachant comment y parvenir, Lombardi supplia Titien de l'emmener un jour avec lui chez l'empereur, comme s'il était son domestique chargé de porter ses couleurs. Titien, « en homme très courtois qu'il fut toujours », dit Vasari, n'osa pas s'y refuser. Dès que le peintre fut devant son chevalet, Lombardi se plaça derrière lui, et, cachant dans sa main une petite boîte de la grandeur d'une médaille, y modela en cire le profil de l'empereur, qu'il acheva juste au moment où Titien finissait son travail. Ce manège n'avait point échappé à l'empereur, qui, se levant, s'adressa à Lombardi ; celui-ci avait déjà caché la boîte dans sa manche pour que Titien ne la vît pas : « Montre-moi ce que tu as fait là. » Lombardi lui remit la médaille ; il la regarda, en fit l'éloge : « Aurais-tu le cœur de l'exécuter en marbre ? — Certainement, Majesté. — Fais-la donc et

porte-la moi à Gênes. » Au dire du biographe florentin, qui devait tenir l'anecdote de Titien lui-même, ce dernier, très blessé de l'indélicatesse de son confrère, qui aurait pu lui coûter cher sans la bienveillance de Charles, fut bien plus vexé encore lorsque celui-ci, lui faisant remettre mille ducats, lui ordonna de les partager avec le sculpteur.

On a lieu de penser que la peinture faite alors par Titien n'était qu'une étude à mi-corps dont il se servit d'abord pour faire le portrait en pied, en costume de gala, qui se trouve aujourd'hui au musée de Madrid. Son séjour à Bologne ne fut pas de longue durée ; dès le 10 mars 1533, il était rentré à Venise. L'empereur, de son côté, regagnait l'Espagne, mais n'oubliait pas, au milieu des plus graves affaires, l'artiste qui l'avait séduit. Le 10 mai, à Barcelone, il signait des lettres-patentes conférant à Titien, avec le titre de peintre impérial, ceux de comte palatin, conseiller aulique, chevalier d'or. Dans l'un des considérants de cette longue et curieuse pièce, l'empereur déclare que, « reconnaissant à Titien, outre ses excellentes vertus et dons de l'esprit, un art exquis de peindre et de représenter les personnes à vif, il veut suivre l'exemple de ses prédécesseurs, Alexandre le Grand et Octave Auguste, dont l'un ne voulait être peint que par le seul Apelle et l'autre par quelques excellents maîtres seulement, dans la crainte prudente que, par la faute de peintres inhabiles, leur gloire ne fût diminuée dans la postérité par quelque laide et monstrueuse peinture... » Il lui confère donc, avec le droit exclusif de le représenter, toute une série de titres et de privilèges dont quelques-uns sont bien faits pour nous étonner.

Parmi ces privilèges se trouvent, entre autres, « le droit, la liberté, la faculté, valables dans tout l'empire romain et dans le monde entier, d'instituer et de créer des notaires, chanceliers et juges ordinaires... » et, en outre, « le pouvoir de légitimer les fils naturels, bâtards, incestueux, nés de concubinat indigne, et tous autres mâles, de quelque rang que soient les femmes, même s'ils sont nés de nobles, d'une union illicite et condamnée, que leurs pères soient vivants ou morts, à la seule exception des fils de princes, comtes et barons ». Le diplôme se terminait par l'octroi de la noblesse à tous les enfants légitimes de Titien, nés ou à naître, ainsi qu'à leurs descendants à perpétuité. Quant à lui, il entrait dans l'ordre de la chevalerie d'or, et devait, à partir de ce jour, porter comme insignes de sa dignité, « l'épée, le collier, les éperons et l'habit d'or ».

Bien que les peintres, plus que les autres artistes, soient restés dans les siècles suivants les enfants gâtés des souverains, comme ils le sont aujourd'hui du public, il faut pourtant reconnaître qu'aucun d'eux, même Rubens, n'en reçut de prérogatives si exorbitantes. Titien, bourgeois pacifique, usa rarement sans doute, dans Venise, sa bonne ville, de son droit de marcher l'épée au poing, quoique à partir de cette époque la plupart de ses portraits le représentent portant son collier d'or ; mais nous savons, par pièces authentiques, qu'il usa plusieurs fois de ses prérogatives judiciaires. Dans les dernières années de sa vie, le 1er octobre 1563, il créa encore à Pieve di Cadore une charge de notaire pour un de ses parents, Fausto Vecellio, et, le 18 septembre 1568, légitima deux fils qu'un curé de son pays, le révérend Pietro Costantini,

avait eus d'une certaine Maria Perini, « payée par lui ».

C'est à ce moment même que Titien recevait, comme l'Arétin, des avances de la France. Venise, ville libre et gardant, autant qu'elle le pouvait, la neutralité entre Charles-Quint et François Ier, était le foyer de toutes les intrigues diplomatiques. C'est là que se donnaient rendez-vous, comme sur un marché, les agents secrets de toutes les puissances, grandes ou petites, qui, dans cet interminable conflit, avaient intérêt à prendre une position avantageuse. Les Vénitiens de toute classe, en bons commerçants, souriaient à tout ce monde, tirant leur profit de droite et de gauche. Tandis que l'Arétin se faisait acheter à la fois par l'empereur, le pape, la France, les Médicis et les Farnèse, sans se livrer à personne, Titien ouvrait son atelier à tous les partis, y recevait fréquemment les visites du cardinal de Lorraine et commençait d'après une médaille, en s'aidant de renseignements verbaux, l'admirable *Portrait de François Ier* que nous possédons au Louvre. Des tentatives furent-elles faites auprès de lui pour qu'il vînt en France? C'est assez probable, mais il n'est pas surprenant qu'elles aient échoué pour qui connaît ses goûts casaniers. Charles-Quint lui-même ne put jamais le décider à l'accompagner en Espagne ; à plus forte raison le trouva-t-il absolument rebelle à la proposition qu'il lui fit, en 1535, de l'emmener dans son expédition de Tunis.

L'amitié de l'empereur n'était point d'ailleurs refroidie par ces refus. A chacune de ses descentes en Italie, il revoit Titien et lui témoigne son admiration par des faveurs nouvelles. A Asti, en 1536, il lui promet un canonicat pour son fils Pomponio et lui concède une rente

sur les douanes de Naples. En 1541, à Milan, il lui donne une autre rente de 100 ducats sur le trésor de cette ville. Il est vrai que ces deux pensions devaient, durant toute sa vie, donner au vieil artiste autant de tracas que de profits ; car, dès que Charles-Quint était retourné en Espagne, tous ses agents s'empressaient d'oublier ses ordres. On ne sait vraiment ce qu'on doit admirer le plus ou de la désinvolture avec laquelle un souverain qui se croyait absolu disposait des deniers publics en Italie, ou de la persistance avec laquelle ses fonctionnaires échappaient de loin à son pouvoir, n'en faisant jamais qu'à leur tête et à leur profit. Le nombre de tableaux que Titien donna, pour se les gagner, à tous les gouverneurs, trésoriers, conseillers, procureurs de Naples ou de Milan, afin de rentrer dans ses fonds, le plus souvent sans résultat, est vraiment extraordinaire. A partir de ce moment il n'est pas une lettre de Titien adressée à Charles-Quint et plus tard à Philippe II qui ne contienne, dans les termes les plus lamentables, une réclamation à ce sujet. La bonne foi des souverains n'est pas douteuse. Les archives nous montrent leurs ordonnances précises, péremptoires, parfois sèches et presque menaçantes. On leur en accuse réception dans les termes les plus soumis, mais quand Titien ou l'un de ses mandataires se présente, il n'y a rien. Si, à la fin, les trésoriers s'exécutent, ils le font en rechignant, comme des usuriers de comédie. A Gênes, au lieu de le payer en or, on le paie en argent, ce qui lui occasionne une perte de 20 p. 100. A Milan, on lui offre, non pas du numéraire, mais deux cents balles de riz qu'il est obligé de faire revendre dans de mauvaises conditions. Parfois le recouvrement de ses

arrérages lui coûte plus cher encore, comme en 1550, lorsque Orazio, son fils, étant parvenu à toucher les sommes dues, faillit être victime d'un assassinat. Dans toutes ces circonstances, les souverains espagnols intervinrent personnellement avec une persistance, souvent inutile, mais aussi remarquable que l'opiniâtreté même du concessionnaire.

Lorsque Charles-Quint se trouva avec le pape Paul III à Busseto en 1543, Titien fut encore de sa suite, mais c'est surtout en 1548, durant la diète d'Augsbourg, que l'empereur lui donna publiquement des témoignages de son amitié et de sa confiance. L'invitation de Charles-Quint avait été si pressante qu'il n'avait pu la décliner, bien que la traversée des Alpes, à cheval, en plein hiver, fût une expédition peu tentante pour un vieillard de soixante et onze ans. Mais que refuser au vainqueur de Muhlberg, qui, sûr maintenant de la soumission de l'Europe, venait d'intimer au pape l'ordre de réunir le concile à Trente, et, traînant à sa suite, comme un ours enchaîné, le gros électeur de Saxe, son prisonnier, convoquait à Augsbourg, pour se montrer dans sa gloire, tout le ban et l'arrière-ban des noblesses allemande, espagnole et italienne? Avant de quitter Venise, craignant peut-être de n'y plus rentrer, Titien fit une vente de ses tableaux, qu'on se disputa chaudement. Dans la fin de janvier, il arrivait à Augsbourg, où il retrouvait nombre de clients, de protecteurs, d'amis, et notamment les riches banquiers Fugger, ses anciens voisins du quartier San-Samuele. C'était dans un de leurs palais, sur la grande rue, qu'habitait l'empereur. Parmi les grands personnages logés près de lui se trouvaient le roi Ferdinand, ses deux fils

Maximilien et Ferdinand, sa fille Anna avec son mari Albert III de Bavière, Marie, reine douairière de Hongrie, Emmanuel-Philibert de Savoie, Maurice de Saxe, le duc d'Albe, le prince de Salerne, les deux Granvelle, père et fils, le chancelier et le cardinal. Titien dut naturellement chercher à satisfaire tout ce monde. Il avait prudemment emporté avec lui un certain nombre de peintures achevées, qu'il put vendre aux plus pressés. C'est ainsi probablement que les Granvelle enrichirent leurs palais de Besançon de la « *Vénus couchée près d'un homme jouant de l'orgue* », de la « *Vénus endormie avec un satyre* », d'une « *Danaé* » et d'une quantité d'autres chefs-d'œuvre qui s'y trouvaient encore en 1600 à côté de chefs-d'œuvre de Léonard de Vinci et de Corrège.

Dès son arrivée, Titien se mit au travail ; ses dix mois de séjour à Augsbourg peuvent compter parmi les périodes les plus laborieuses de sa vie. Au lieu de lui donner comme autrefois, à grand'peine, quelques instants de pose, Charles-Quint s'enfermait de longues heures avec lui. On peut rattacher à cette époque les anecdotes qui eurent cours dès le XVIe siècle. Un jour que quelques personnages s'étonnaient de cette familiarité de l'empereur avec un artiste, Charles-Quint leur aurait répondu que, « s'il était en son pouvoir de faire des comtes et des barons, c'était Dieu seul qui pouvait faire un Titien ». Un autre jour, le monarque ayant fait apporter à Titien sa palette et ses pinceaux, le pria de vouloir bien donner une petite retouche à une toile placée au-dessus d'une porte dans la salle où ils se trouvaient. Le peintre fit observer que la toile était trop haute et qu'il n'y pourrait arriver sans échafaudage. L'empereur alors pria

plusieurs seigneurs de l'aider à porter une table devant le tableau : il aida lui-même Titien à y monter, mais la table se trouva encore trop basse de quelques pouces : « Allons, messieurs, dit Charles-Quint, il faut l'y faire parvenir. Tous ensemble, nous pouvons bien un instant porter sur notre pavois un si grand homme. » Les hauts dignitaires n'auraient pas, dit-on, été très flattés de cet ordre. Tout le monde connaît l'histoire du pinceau ramassé : un jour que l'empereur, assis dans l'atelier de Titien, le regardait peindre, le vieux maître laissa tomber, du haut de son échafaudage, un de ses pinceaux à terre, et Charles-Quint s'empressa de le ramasser pour le lui rendre. Comme Titien descendait en hâte pour s'excuser, en lui disant qu'il ne méritait pas cet honneur : « Un Titien, lui répondit-il, est bien digne d'être servi par un César. »

Quoi qu'il en soit de l'authenticité de ces légendes, ce qui est certain, c'est que Charles-Quint donna, jusqu'à son dernier jour, à Titien, des preuves effectives de son admiration. Lors de ce premier voyage à Augsbourg, il lui doubla sa pension de Milan en prenant des mesures pour qu'elle lui fût payée intégralement. Son amitié multiplia les attentions, trois ans après, lorsqu'il lui imposa de nouveau la fatigue d'un séjour hivernal dans ce dur climat. A ce moment, Charles-Quint, malade, dégoûté, plus triste que jamais, mûrissait déjà la résolution de quitter le monde. Il demanda à Titien de lui faire une composition allégorique dans laquelle seraient exprimées toutes ses désillusions mondaines en même temps que sa soif immense de bonheur et de repos. Titien lui proposa de lui représenter la gloire de la cour céleste,

avec la Trinité, les vierges, les patriarches, les prophètes, les évangélistes, s'ouvrant à ses désirs et à ses pénitences ainsi qu'à ceux des êtres qui lui étaient le plus chers, sa femme Isabelle, sa sœur Marie, son fils Philippe.

L'étude de ce projet, qui devint le tableau de la *Trinité*, donna lieu a de fréquentes conférences. Avant que Titien quittât Augsbourg, l'empereur lui assigna, au nom de son fils Philippe, une nouvelle pension de 500 écus. Deux ans après, en 1553, comme il se trouvait en Flandre, le bruit ayant couru de la mort du Titien, il s'empressa d'écrire à Vargas, son ambassadeur ; nous avons le rapport de ce dernier, qui le tranquillise en l'informant que, non seulement le peintre est en vie et en bonne santé, mais qu'il travaille activement pour lui et qu'il a été profondément touché de sa sollicitude. Lorsqu'il se décida enfin à abdiquer, en 1555, il ne voulut point renoncer tout à fait aux joies de l'art : il emporta, dans sa solitude de Saint-Just, toutes les peintures de Titien qui pouvaient convenablement entrer dans cette pieuse retraite, trois portraits et six tableaux religieux. Parmi ces derniers se trouvait la *Trinité*, pour laquelle, peu d'instants avant sa mort, il ajouta un codicille exprès à son testament, voulant qu'on fît mieux encadrer cette belle peinture et qu'on la plaçât, en souvenir de lui, sur le maître-autel du couvent.

A partir de 1555, c'est avec Philippe II que Titien correspond. Les archives de Simancas ont conservé, en grand nombre, les minutes des lettres royales et les réponses du peintre. Philippe II y montre pour Titien la même affection et la même admiration que son père. La plupart des autographes du peintre sont an-

notés de sa main, et, dans ses réponses, il s'occupe des moindres détails avec la minutie pointilleuse d'un bureaucrate expérimenté. C'est à Augsbourg, en 1545, que Titien avait fait un premier portrait de Philippe, âgé de vingt-quatre ans, en cuirasse d'apparat, chausses et hauts-de-chausses de soie blanche, celui qui se trouve au musée de Madrid. La richesse des accessoires et la beauté du coloris y faisaient un peu oublier ce qu'il y avait de triste et de dur dans ce visage ingrat. Deux ans après, lorsqu'il fut question du mariage de Philippe avec Marie Tudor, la reine Marie, sa tante, ne crut pouvoir mieux faire, afin de décider l'Anglaise, que de lui envoyer cette peinture, sous la condition expresse de la lui restituer lorsqu'elle aurait le bonheur de posséder l'original. La vieille princesse tomba, en effet, extraordinairement amoureuse de son jeune fiancé sur le vu du tableau, qu'elle rendit consciencieusement, en 1554, après les noces. Pendant les longues négociations qui précédèrent ce mariage, Philippe avait fait de nombreuses commandes à Titien. Le maître lui avait d'abord expédié en Espagne, avec des tableaux de dévotion, une *Danaé* plus réaliste que la *Danaé* des Farnèse ; au moment du départ de Philippe pour l'Angleterre, il était en train d'achever une *Vénus et Adonis.*

La correspondance qu'ils eurent à ce sujet nous édifie à la fois sur la générosité du jeune monarque, lorsqu'il rencontrait un artiste soumis à ses désirs, et sur la facilité avec laquelle sa dévotion mêlait à des pratiques superstitieuses le goût des nudités provocantes. *Vénus et Adonis*, envoyés à Londres, y arrivèrent quelques jours après le mariage royal, accompagnés d'une lettre

de l'artiste qui ne semble indiquer ni de sa part, ni de celle de son client, une intention bien ferme de demander à la peinture des encouragements aux vertus matrimoniales : « Votre Majesté regardera, je l'espère, cette peinture, de cet œil joyeux qu'elle avait naguère l'habitude de tourner vers les œuvres de son serviteur Titien. Comme la *Danaé* se voyait tout entière par devant, j'ai voulu varier dans ce second poème, et lui faire montrer la partie opposée, afin que le cabinet où elles se doivent tenir soit plus gracieux à la vue. Bientôt je lui enverrai le poème de *Persée et Andromède* qui offrira une vue différente encore, et de même pour *Médée et Jason...* » Philippe II trouva, en effet, le tableau superbe, mais constata avec chagrin que la toile, durant le voyage, avait pris un mauvais pli ; il renouvela, plus que jamais, ses minutieuses recommandations au sujet des emballages. L'idée de faire jouer des scènes érotiques à tous les personnages de la fable antique lui souriait d'ailleurs particulièrement ; ce ne furent pas seulement Persée et Andromède, Médée et Jason qui le rejoignirent en Espagne les années suivantes, mais encore Diane avec toutes les nymphes, tantôt découvrant la grossesse de Calisto, tantôt faisant dévorer Actéon par ses chiens, sans compter Europe enlevée par le taureau. Dans toutes ces scènes, où la mythologie n'est qu'un prétexte aux développements les plus variés de la beauté féminine, le vieil artiste déploie une verve d'invention et une science d'exécution qui semblaient sans doute à la piété du roi de suffisantes excuses.

La plupart des lettres, souvent fort longues, adressées par Titien à Philippe II depuis 1545 jusqu'en 1576, pen-

dant trente et un ans, contiennent, avec des annonces d'œuvres faites et des projets d'œuvres nouvelles, des lamentations et des récriminations au sujet de ces malheureuses pensions (non pas pensions, mais *passions*, dit-il dans l'une d'elles) qu'il parvenait rarement à extorquer des griffes des trésoriers royaux, aussi bien à Milan qu'à Naples. Le recouvrement de l'une d'elles faillit, nous l'avons dit, coûter la vie à Orazio, chargé, à Milan, du soin de ses intérêts. C'est par une supplique lamentable du malheureux père que nous connaissons les détails de l'affaire. Orazio, en arrivant à Milan, avait été accueilli à bras ouverts par le sculpteur Leone Leoni. Sur ses instances, il avait accepté l'hospitalité dans son magnifique palais. Ce Leone Leoni, du même pays que l'Arétin, quelque peu son parent, sculpteur de l'empereur, devait, en partie, sa fortune à Titien, qui avait protégé ses débuts. C'était, d'ailleurs, un personnage de la pire espèce, condamné aux fers à Ferrare pour délit de fausse monnaie, condamné à mort à Rome pour toutes sortes de crimes, mais qui, s'étant réfugié à Milan, y menait grand train depuis quelques années. Au bout de quelques semaines, soit qu'il se méfiât des sentiments de son hôte, soit qu'il voulût simplement reprendre sa liberté pour exécuter quelques portraits, Orazio prévint Leoni qu'il allait le quitter et descendre à l'*Albergo del Falcone*. Ce jour-là même, Orazio avait touché les sommes dues à son père. Leone insista, plus courtois et plus riant que jamais, pour que son cher ami ne quittât point sa maison. Mais Orazio tint bon, et, sur le soir, vint au Palais Leoni, avec un domestique, pour y prendre ses effets. Au moment où il faisait, sous la porte, ses adieux à son hôte

entouré de ses gens, l'un de ceux-ci lui jeta brusquement un manteau sur la tête et tous l'entourèrent en le criblant de coups de poignards. « Le pauvre Orazio, frappé d'abord à la tête, tomba à terre tout étourdi et reçut, avant de se reconnaître, sept autres blessures. Il serait resté mort sur place si son valet, qui était déjà sorti de la maison, emportant quelques tableaux, ne se fût retourné et n'eût mis la main à l'épée en criant sus aux traîtres, qui le blessèrent misérablement à son tour en trois endroits. En sorte que s'il n'avait pas eu ce peu de défense dont le bruit fut entendu des voisins et qui permit d'arracher à l'assassin son butin, celui-ci les aurait dépouillés et tués en même temps au milieu de l'illustrissime cité de Milan. » En terminant, Titien supplie le roi de lui donner une preuve de sa bonté en faisant poursuivre avec énergie le malfaiteur : « Si Orazio était mort, ajoute-t-il, je vous le jure, je serais mort, moi aussi, de douleur, car dans ma vieillesse impuissante, j'ai placé toute mon espérance et toute ma vie dans sa santé. » Cette douleur est d'autant plus touchante que l'affection de Titien pour son fils cadet, son collaborateur fidèle, était plus profonde et plus délicate. Il nous est resté une lettre écrite à Orazio peu de temps auparavant, où cette affection s'exprime en termes d'une sollicitude quasi maternelle : « Orazio, tes retards à m'écrire m'ont causé bien des inquiétudes... A ce que m'écrit Sa Majesté, son désir est d'aller à Gênes. Si tu penses de bien faire en y allant, tu peux mieux le juger que moi, mais, si tu y vas, prends bien garde de ne pas chevaucher par la chaleur, et si tu peux y aller en deux jours, mets-en quatre... » Philippe II ordonna qu'on instruisît promptement l'affaire

de Leoni. Par malheur, l'organisation de la justice laissait à désirer autant que l'administration des finances; à distance, les juges n'obéissaient pas mieux que les trésoriers. Quelques mois après, en lui envoyant l'*Actéon* et la *Calisto*, le vieillard s'en plaignit amèrement sans manifester de grandes illusions à cet égard : « Mon fils est rentré à la maison et il n'y a plus personne à Milan qui se puisse opposer aux ruses, intrigues, corruptions de ce criminel. » En effet, Leone Leoni, fastueux et prodigue, grand donneur de fêtes, grand distributeur de cadeaux, batailleur, insinuant, spirituel, s'était fait en Lombardie un grand nombre de protecteurs influents. Mis d'abord en liberté provisoire, il en fut bientôt quitte pour une condamnation à une amende et au bannissement. Les menaces de vengeance qu'il ne cessa de répandre alors contre Orazio et les tentatives de guet-apens qu'il ourdit à plusieurs reprises contre lui devaient bientôt forcer celui-ci à demander au conseil des Dix l'autorisation de ne plus sortir qu'en armes.

Ceci se passait en 1558. Durant toutes les années suivantes, on voit, de temps en temps, partir de l'atelier de Biri-Grande une caisse avec des peintures pour le roi d'Espagne. Outre les tableaux mythologiques déjà cités, ce sont successivement une *Déposition de croix*, une *Adoration des Mages*, un *Christ au Jardin des Oliviers*, le *Jupiter et Antiope*, un *Christ au denier*, une *Madeleine*, une grande *Cène*, un *Saint Jérôme*, un *Martyre de saint Laurent*, des figures de fantaisie et des portraits. Toutes les commandes et les livraisons donnent lieu à de longues correspondances. Les colis n'arrivent pas plus sûrement que les lettres. Souvent les caisses restent indéfi-

niment en souffrance à Gênes ou à Barcelone. Une *Déposition*, entre autres, fut perdue ou volée; on ne put jamais la retrouver; Titien, sur la prière du roi, exaspéré contre ses maîtres de poste, dut en faire une répétition. Au bout de quelques années, le peintre ne se souvient plus lui-même de tout ce qu'il a pu envoyer à Philippe, et, lorsqu'il adressa en 1571, à Antonio Perez, un mémoire récapitulatif des peintures livrées à Sa Majesté et pour lesquelles il n'a rien reçu, il dut prier le secrétaire d'État de faire compléter sur place cette liste par le conservateur des tableaux du roi, son illustre confrère, Alonzo Sanchez Coëllo. On trouve, en effet, que dans sa nomenclature, il avait oublié quelques toiles assez importantes, comme l'*Adam et Ève* et *le Christ portant sa croix*, du musée de Madrid.

Le vieux maître était, à ce moment, dans sa quatre-vingt-quinzième année. Son activité n'était pas relentie par l'âge. Les ambassadeurs espagnols constataient qu'il ne perdait rien de ses facultés, mais qu'il devenait seulement « un peu plus cupide ». En 1567, sachant que Philippe II désirait avoir une série de peintures sur la vie de saint Laurent, il lui avait hardiment encore proposé de s'en charger, lui demandant « en combien de parties il la voulait, et la hauteur et la longueur des cadres ainsi que leur éclairage, car on pourrait la faire en six, huit ou dix morceaux, sans compter celui de la mort, qui a quatre bras de large et six bras et demi de hauteur ». Qu'y avait-il de vrai dans la gêne dont il se plaint dans toutes ses lettres ? C'est ce qu'il est difficile de savoir. Sa déclaration de biens, faite en 1566, prouve qu'à cette époque il possédait un grand nombre de petites

propriétés en terre ferme, mais, d'autre part, nous savons qu'à Biri-Grande on avait toujours mené une existence large et très hospitalière, qu'Orazio, si laborieux qu'il fût, avait toujours aimé la dépense et s'adonnait, dit-on, aux études d'alchimie, que Pomponio surtout, le scandaleux chanoine, s'endettait toujours à outrance. D'autre part, il n'y avait rien de régulier dans la façon dont les princes, même les plus généreux, s'acquittaient envers l'artiste ; les concessions de rentes ou de bénéfices, les cadeaux en nature, les envois d'argent n'étaient que de pures faveurs, quelquefois spontanées, le plus souvent longuement implorées, ayant toujours le caractère d'une amabilité ou d'un caprice. Lorsque Titien écrit à Perez que, depuis vingt-cinq ans, il ne cesse d'envoyer des peintures en Espagne sans qu'on ait jamais établi son compte, il peut bien avoir raison.

Dans les dernières années, voulant mettre ses affaires en ordre, il bat un rappel général auprès de tous ses protecteurs princiers. Il se souvient que le duc d'Urbin, autrefois, ne lui a pas même accusé réception d'une *Notre-Dame* ; il le lui rappelle deux fois, et le duc d'Urbin, pour réparer sa négligence, lui achète une *Cène* et une *Résurrection*. En même temps il pense à renouer avec les Farnèse, dans l'intérêt de ses fils, ses relations longtemps interrompues, mais, cette fois encore, il en est avec eux pour ses frais. Plusieurs envois de tableaux ne lui valent que des lettres charmantes et des promesses irréalisées. C'est toujours, en somme, Philippe II qui lui reste le plus bienveillant et le plus secourable, malgré les grands soucis politiques dont il est de jour en jour plus accablé. Le roi de France, Henri III, passant à

Venise dans le mois de juin 1574, et visitant l'atelier de Titien, y put voir une *Allégorie de la victoire de Lépante*, récemment terminée pour le roi d'Espagne. Les deux dernières lettres que nous possédions du maître, l'une du 25 décembre 1575, l'autre du 27 février 1576, sont adressées à Philippe. A. l'époque où fut écrite la seconde, la peste sévissait déjà à Venise; un quart de la population y fut enlevé en six mois. Titien et Orazio ne voulurent pas cependant quitter leur atelier ; le 27 août, ils y furent frappés ensemble. Le père mourut quelques heures avant son fils ; il allait atteindre sa centième année. Malgré la terreur qui planait sur la ville, les conseils du gouvernement, convoqués sur-le-champ, décidèrent qu'il y avait lieu, pour un si grand homme, de déroger à tous les décrets sanitaires. On ensevelit son corps sans tarder, mais avec grande pompe, dans l'église Santa-Maria-de-Frari, en plein cœur de la ville, au lieu de le faire brûler dans les îles.

Les puissants de la terre avaient donc, jusqu'à la fin, manifesté pour le grand peintre leur admiration et leur déférence par d'exceptionnelles faveurs. L'influence qu'eurent tour à tour sur son génie la protection des doges et celle des princes étrangers est visible dans toute son œuvre. Qu'il nous suffise ici de constater que si, d'une part, son titre de peintre de la république lui fournit l'occasion de se manifester au palais ducal, comme peintre d'histoire et de batailles, dans deux grandes compositions malheureusement anéanties par l'incendie de 1577, sa qualité de peintre des ducs de Ferrare et d'Urbin, de Mantoue, de Farnèse et de la maison d'Autriche, lui permit de développer son génie avec une liberté

extraordinaire dans les deux genres où il est resté un maître incontesté, le portrait et la composition plastique.

Titien, ne travaillant qu'à Venise et pour Venise, n'eût fait sans doute que continuer, avec plus d'ampleur et plus d'éclat, la carrière des Bellini. La plupart de ses peintures auraient été des peintures de piété. Certes, quand il s'y mettait, il y excellait, et ce n'est pas là qu'éclate le moins l'incroyable souplesse de son habileté vigoureuse. L'*Assomption*, la *Vierge des Pesaro*, la *Mise au Tombeau*, la *Mort de saint Laurent*, ont eu sur les destinées de la peinture religieuse une longue action qui n'est pas épuisée. Cependant, ne serait-il pas regrettable, pour les artistes et pour les historiens, que le Titien païen ne se fût pas librement développé en même temps que le Titien chrétien, et que les qualités du compositeur eussent étouffé en lui les qualités du naturaliste?

C'est grâce à ses relations princières que le Vénitien observateur put voir poser devant lui les hommes les plus importants et les dames les plus fameuses de l'Europe durant près d'un siècle ; c'est grâce à ces relations que, profondément épris des harmonies brillantes de la figure humaine, il put, avec la simplicité d'un Grec ancien, faire resplendir dans toutes ses compositions mythologiques, avec un éclat de naturel et de vie incomparable, les beautés séduisantes de la femme et les beautés innocentes de l'enfant. Sous ce rapport, il apparut à sa génération et aux générations suivantes comme un modèle inimitable. On comprend donc que, pour ses successeurs, l'homme en lui ait paru aussi bon à imiter que l'artiste. Le souvenir de sa triomphante carrière exalte encore aujourd'hui les ambitions sociales de tous les peintres.

A partir de Titien, tous les liens sont rompus avec cette tradition du moyen âge qui obligeait l'artiste, même le plus familier avec les princes, à se tenir dans le rang modeste des ouvriers de choix et des bons serviteurs. Grâce à la ténacité rustique de son bon sens et à la souplesse mondaine de ses manières, Titien offre, en réalité, l'un des premiers, l'exemple de l'indépendance fondée sur le travail ; il ne donne de lui aux grands que ce qu'il leur en veut donner, il en obtient presque toujours plus d'égards qu'il ne leur en accorde. Pour prendre, à cette époque, une pareille situation, il fallait, comme l'a bien indiqué Stendhal, qu'il vécût dans un pays libre, sous la protection d'un gouvernement indépendant. La position neutre de la Venise républicaine et aristocratique lui fut, sous ce rapport, aussi utile qu'à l'Arétin ; mais il s'en servit mieux et plus honorablement. Désormais un grand nombre d'artistes, modelant leur vie sur la sienne, s'efforceront d'édifier leur fortune tout en édifiant leur gloire à l'aide de hautes et nombreuses relations. Deux Flamands qui, par l'étude de ses œuvres, allaient renouveler l'art de la peinture, Rubens et Van Dyck, mirent bientôt avec éclat ces maximes en pratique. Tous deux, nous le savons, surent aussi éviter avec un certain succès les « malheurs des relations avec les princes », et Van Dyck avait lu, avec quelque profit, la première biographie de Titien dédiée, durant son séjour en Italie, à sa protectrice, milady Arundel.

VAN DYCK

EN FRANCE [1]

Messieurs,

Si la paix universelle, ce rêve toujours déçu des âmes nobles, doit, en quelques jours lointains, se réaliser, l'Humanité reconnaîtra que les artistes en auront été les agents, sinon les plus bruyants, au moins des plus fidèles et des plus utiles. Ce n'est pas seulement dans l'admiration commune et désintéressée des œuvres d'art que les hommes civilisés oublient, avec le plus de joie, par instants, vis-à-vis les uns des autres, leurs préjugés, leurs dissentiments ou même leurs hostilités. L'un des honneurs de notre siècle, de notre grand siècle, aura été de donner aux artistes eux-mêmes, aux maîtres illustres du passé, à ceux dont le génie a subi l'épreuve décisive en se répandant, par une pénétration lente et sûre, à travers les deux mondes, ce rôle posthume et presque divin, de pacificateurs visibles et effectifs. Depuis que la ville d'Anvers, la ville traditionnelle des initiatives hardies et des hospitalités généreuses, imitant

(1) Lu, le dimanche 13 août 1899, à Anvers, dans la séance publique de l'Académie royale des beaux-arts, à l'occasion des fêtes du troisième centenaire de Van Dyck.

l'exemple de sa sœur aînée, Florence, mère de Michel-Ange, avait convoqué, en 1877, tous les amis de la peinture aux pieds de son grand fils, Pierre-Paul Rubens, c'est presque sans interruptions, à brefs intervalles, qu'on a vu se tenir, à Florence encore autour de Donatello, à Urbino autour de Raphaël, à Amsterdam autour de Rembrandt, à Madrid autour de Velasquez, de véritables assises de la paix. En se retrouvant une fois de plus, aussi nombreux que jamais, à Anvers, pour y fêter son second fils, Antoine Van Dyck, les représentants des nations civilisées qu'y attire la reconnaissance envers son génie, y peuvent exprimer cette reconnaissance en des langues diverses ; si le son des paroles diffère, la pensée est identique, comme demeure le même aussi l'enchantement répandu dans leurs imaginations à tous par les œuvres de ce grand charmeur. Beaucoup de couronnes, toutes avec le même enthousiasme, vont être déposées devant la statue de Van Dyck. Si l'âme, fière et douce, du beau peintre plane, aujourd'hui, au-dessus de nous, dans l'azur tendre du ciel d'été, l'azur qu'il aimait, elle en sera, sans doute, réjouie, et ne s'étonnera pas que, parmi ces couronnes, il y en ait au moins une qui lui vienne de France, car, entre la France et Van Dyck il y a toujours eu, il y aura toujours un fidèle échange de sympathies.

I

Sans doute, comme artiste, Van Dyck, qui doit tant à l'Italie, n'est en rien notre débiteur. Il n a point fait, dans notre pays, de longs séjours comme en Angleterre, il n'y a point laissé d'aussi nombreux ouvrages, il n'y a point

exercé sur les destinées de la peinture une action aussi continue, exclusive et souveraine. Néanmoins ses passages rapides, chez nous, ont laissé quelques traces, et il a suffi qu'un petit nombre de ses chefs-d'œuvre y prît domicile, d'abord dans les appartements des rois à Versailles, puis dans les musées de la nation à Paris, pour que l'admiration de nos peintres en tirât, presque sans relâche, un salutaire exemple et de visibles profits.

Le jeune Van Dyck, dit-on, parlait français. Peut-être avait-il appris cette langue, déjà presque universelle, de la bouche même de cette charmante mère, Marie Cuypers, qu'il perdit si jeune, mais dont il semble, toute sa vie, avoir gardé dans le cœur les délicatesses attendries pour les répandre sur les visages de ses Vierges, de ses Madeleines mondaines ou repenties, de ses enfants et de ses anges. Quoi qu'il en soit, à vingt et un ans, en octobre 1621, il traverse une première fois la France. Son séjour à Paris fut de courte durée, puisqu'on le trouve, dès le 20 novembre, installé à Gênes, chez les frères de Wael. Il avait suivi de près dans la grande ville, s'il ne l'y rencontra, son maître Rubens qui préparait la décoration d'une galerie dans le Palais du Luxembourg, et venait d'en présenter les esquisses à la reine mère. A Gênes, l'un des amateurs auxquels il est d'abord présenté est un banquier français, Lumagne, grand collectionneur ; l'un des artistes dont il prend conseil est le peintre français le plus célèbre de l'époque, le décorateur à la mode, Simon Vouet, mondain, voyageur, cosmopolite. Il fait leurs portraits comme il fera bientôt à Florence celui du graveur et dessinateur français le plus populaire, Jacques Callot. Dès lors, c'est par les portraits semés

à profusion sur sa route, portraits de ses confrères, de ses hôtes, de ses conseillers, de ses protecteurs, que nous suivons, pas à pas, toutes les étapes de ses voyages. Vous savez combien ces images improvisées, peintes, gravées ou dessinées, toujours étudiées avec la conscience pénétrante de l'amitié désintéressée et exécutées avec l'entrain joyeux de l'admiration ou de la reconnaissance, tiennent, dans l'œuvre de votre compatriote, une place rare et supérieure ! L'une des plus vivantes peut-être, et plus caractéristique, dut être celle de Nicolas-Claude Fabri de Peiresc, le célèbre amateur et antiquaire d'Aix-en-Provence, depuis longtemps l'ami et le correspondant de Rubens, chez lequel Van Dyck, au retour d'Italie, séjourna quelques semaines. Cette fois, il s'arrêta aussi un peu plus à Paris où la galerie de Médicis venait d'être achevée ; il y regarda longuement l'œuvre colossale de son maître et de ses condisciples à laquelle il avait failli être associé. L'un de ses compagnons d'études et de plaisirs y fut ce singulier personnage, érudit, collectionneur, musicien, François Langlois, dit Chartres, qu'il nous a représenté souriant, coiffé d'un grand chapeau, jouant de la musette.

Si le jeune peintre ne fut pas alors, peut-être, présenté à la cour de France, c'est la cour de France qui vint bientôt le chercher en Flandre. M rie de Médicis, exilée, alla faire visite à Anvers, dans l'automne de 1631, à son artiste favori, au plus grand maître du temps, Rubens, en son palais ; le même jour, elle se fit conduire aux magasins de la Ligue hanséatique, dans l'atelier modeste mis à la disposition de Van Dyck par la ville. Marie de Médicis, son fils, Gaston d'Orléans, sa belle-fille, Mar-

guerite de Lorraine, les seigneurs et les dames de sa suite se firent peindre par le jeune artiste. Plusieurs de ces portraits allèrent en France annoncer ce que le bel Anversois ajoutait déjà, dans ses figures aristocratiques, de fidélité et de sensibilité, de distinction et d'agrément, aux qualités de coloriste et d'harmoniste acquises par lui chez son maître Rubens et chez leurs maîtres communs à Venise, Giorgione, Palma, Tiziano, Lorenzo Lotto, Pâris Bordone, etc. L'admiration à Paris devint plus vive encore lorsque s'y placèrent, dans les chambres royales, quelques-unes des images admirables de la douce Henriette-Marie de France, reine d'Angleterre, de son brillant et bientôt infortuné mari, de leurs délicieux enfants. Il est donc bien certain que, dix ans après, lorsque Van Dyck, illustre et riche, arrivant de Londres dans une auréole de gloire officielle, reparut à Paris, après ses désillusions à White-Hall, dans l'intention d'y faire, comme son maître, une œuvre d'ensemble imposante et capitale, il n'y put être accueilli avec indifférence. C'est moins l'arrivée du Poussin, chargé de décorer la grande galerie du Louvre, qui lui retira l'espoir d'obtenir cette commande si désirée, que l'état déplorable de sa propre santé, ruinée par des excès de travail et peut-être de plaisirs. On n'en saurait douter, lorsqu'on relit sa lettre à M. de Chavigny, publiée par M. Guiffrey (1) :

Monsieur,

Je voys, par vostre très agréable, comme aussi j'entens par bouche de Monsieur Montagu, l'estime et l'honeur que me faict Mon-

(1) *Van Dyck*, par J.-J. Guiffrey. In-folio, Paris, Quantin, avec nombreuses gravures et reproductions, p. 214.

seigneur le cardinal. Je pleins infiniment le malheur de mon indisposition puis (qu'elle) me ren incapable et indigne de tant de faveurs. Je n'aury jamais honeur plus désiderée que de servir Sa Emi[za] et si je puis recuvrir mon salut, come j'espere, je feroy un voiaje tout expres pour recevoir ses commandemens.

Cependant, je m'estime extremement redovable et obligé et come je me troive de jour en jour pire, je desire con touta diligensa de me avanser envers ma maison en Angleterre pour laquele donc je vous supplie de me fair tenir un pasport pour moy et cincq serviteurs, ma carosse et quatre sevaux et m'obligerés infiniment d'être vostre à jamais come je suis, Monsieur,

Vostre très humble et très obligé serviteur,

ANT[o]. VAN DYCK.

16 novembris 1641.

Cette lettre, toute parsemée d'italianismes, dictée par Van Dyck, n'est point écrite de sa main. Il n'y apposa que sa signature, d'une main déjà tremblante, le 16 novembre 1641. Quelques jours après, il ne rentrait en Angleterre, près de sa jeune femme, que pour s'y éteindre le 9 décembre, à l'âge de quarante-deux ans. Sa dernière ambition d'artiste avait été pour la France ; c'est à Paris qu'il eût voulu trouver la sanction de sa gloire, comme son illustre maître, Rubens.

II

Ce n'est point la quantité qui compte dans les arts, vous le savez, c'est la qualité. Si la brièveté de sa vie n'a point permis à Van Dyck d'accomplir à Paris aucune œuvre comparable, pour la puissance de l'invention créatrice et de la splendeur décorative, à cette magnifique et fastueuse épopée qui, depuis trois siècles,

aujourd'hui au Louvre comme autrefois au Luxembourg, entretient ou réveille, en France, chez les peintres d'histoire, à intervalles presque réguliers, l'ardeur imaginative et le goût des grandes orchestrations colorées, il a suffi de quelques tableaux excellents et de quelques portraits incomparables, bientôt acquis par Louis XIV, pour que son action s'exerçât, d'une façon presque ininterrompue, avec une séduction particulière, sur toute une catégorie d'artistes. Peuple essentiellement pénétrable et international, comme nous le sommes, en vertu même de notre situation géographique et de notre composition ethnique, Celtes latinisés et Gaulois germanisés, ouverts, de tous côtés, sur tous les climats, à toutes les idées, les accueillant toutes avec joie, pour leur donner la forme même de notre tempérament, claire, rapide et vive, et pour les convertir, le plus vite possible, en action, nous n'avons cessé, depuis notre origine, dans les arts comme ailleurs, de prendre conseil, tantôt au Nord, tantôt au Midi. C'est surtout dans l'histoire de la peinture que ces oscillations fécondes sont faciles à constater. Suivant que, chez nous, les peintres ont regardé plus attentivement du côté de l'Italie ou du côté des Flandres, ils se sont montrés plus dessinateurs ou plus coloristes, plus idéalistes ou plus naturalistes, plus traditionnels ou plus indépendants. Le mouvement d'alternative se produit d'une façon d'autant plus régulière, que l'effet est plus vif, l'assimilation plus rapide et plus excessive et détermine, par conséquent, plus vite une réaction. Chaque fois que notre école s'est trouvée refroidie par l'abus de la régularité, de la correction, de l'imitation classique, il s'est vite trouvé quelqu'un pour

la rejeter vers le mouvement, la réalité, la couleur; or, c'est presque toujours par Rubens et Van Dyck que s'opère l'évolution. On peut ajouter que l'action de Van Dyck a été plus constante et qu'elle y reste plus sensible parce qu'elle s'exerce sur un genre essentiellement national, sur le genre même où le génie de Van Dyck dépassa, par certains côtés, le génie de ses prédécesseurs, sur le portrait. Il suffit de comparer aux portraits de Van Dyck nos portraits contemporains, ceux de Simon Vouet, des Le Nain, du Poussin même, un peu plus tard ceux de Séb. Bourdon, Le Brun, Mignard, pour sentir en quoi notre scrupuleuse fidélité et notre observation consciencieuse différaient de sa fidélité et de son observation. Si ces graves artistes se montrent, souvent, des dessinateurs plus rigoureux et des psychologues plus profonds, comme il s'en distingue, d'un autre côté, par l'aisance des allures et les séductions savantes de l'expression colorée! Le seul artiste qui rivalise avec lui, c'est Philippe de Champagne, mais Philippe de Champagne, travaillant à Paris, est Flamand d'origine. Le célèbre *Portrait de Richelieu* fut exécuté avant la mort de Van Dyck, et l'influence de Van Dyck n'y semble pas étrangère. On peut même s'imaginer que le peintre du cardinal Bentivoglio l'eût exécuté avec plus de chaleur, et qu'il eût fait du fameux cardinal un homme d'État moins digne peut-être, moins noble, moins réservé, mais plus militant, plus nerveux, plus réel.

C'est à la fin du XVIIe siècle, par nos grands portraitistes, Largillière et Rigaud, que Van Dyck apparaît décidément, comme le maître de l'école. Largillière n'eut point de peine à s'en pénétrer, puisqu'il est de

chez vous, fils d'un négociant français établi à Anvers, et qu'il ne quitta les Flandres, dans sa jeunesse, que pour aller étudier à Londres, où il retrouvait Van Dyck à chaque pas. Il l'aima donc et le comprit, il le fit aimer et le fit comprendre, et, depuis ce temps, l'art du portrait, en France, même à la cour, fut ranimé et réchauffé. Est-il nécessaire de rappeler ce qu'il y a de Van Dyck dans le talent de Claude Lefebvre, de Tournières, de François de Troy, de J.-M. Nattier, de Watteau et de tous les peintres galants?

Les papiers de la vieille Académie sont remplis de témoignages écrits de l'admiration que professent pour Van Dyck tous les coloristes, tous ceux qui veulent donner à leurs images le charme et le mouvement de la vie. Voici de Lafosse « si prévenu en faveur de Rubens et de Van Dyck perfectionnés, comme lui, sur l'école vénitienne » qu'il trouve « que ces deux peintres avaient même porté plus loin leurs connaissances et l'intelligence de la peinture et avaient surpassé les Vénitiens dans certaines parties de la couleur ». Voici Jean-Baptiste Oudry, élève de Largillière, qui, le 7 juin 1749, lit une longue et admirable conférence sur la couleur, dans laquelle il met en parallèle, avec une hardiesse et une expérience supérieures, les principes d'observation de l'école flamande et les principes traditionnels de l'école classique. Toute la reconnaissance d'Oudry, comme celle de Largillière, est pour Rubens et Van Dyck.

« Largillière me dit un matin qu'il fallait quelquefois peindre des fleurs ; j'en fis chercher aussitôt et je crus faire merveille que d'en apporter de toutes les couleurs. Quand il les vit, il me dit : « C'est pour vous former

« toujours dans la couleur que je vous ai proposé cette « étude-là : mais croyez-vous que le choix que vous venez « de faire soit bien propre pour remplir cet objet? Allez, « continua-t-il, chercher un paquet de fleurs qui soient « toutes blanches. » J'obéis sur-le-champ. Lorsque je les eus posées devant moi, il vint se mettre à ma place, il les opposa sur un fond clair et commença par me faire remarquer que du côté de l'ombre elles étaient très brunes sur le fond, et que du côté du jour elles se détachaient en demi-teintes pour la plus grande partie assez claires. Ensuite il approcha du clair de ces fleurs, qui était très blanc, le blanc de ma palette qu'il me fit connaître être plus blanc encore ; il me fit voir en même temps que dans cette touffe de fleurs blanches les claires, qui demandaient à être touchées d'un blanc pur, n'étaient pas en grande quantité par comparaison aux endroits qui étaient en demi-teinte, et que, même, il y avait très peu de ces premières (1). » La leçon continua longtemps et vous en devinez les effets. Ne croirait-on pas entendre Van Dyck lui-même enseigner à ses élèves l'art de surprendre les harmonies infiniment variées de tons délicats dans les apparentes monotonies des robes de satin, des manteaux de velours, des carnations fraîches et rosées qu'il assortit si finement aux fraîcheurs et aux rougeurs des accessoires, des tentures, des paysages? Toutefois, celui de nos grands portraitistes qui profita le plus de Van Dyck, sans le connaître autrement que par ses œuvres recueillies en France, ce fut Hyacinthe

(1) *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, recueillies, annotées et précédées d'une étude sur les peintres écrivains, par Henry Jouin. Gr. in-8, Paris, A. Quantin, 1883, p. 389.

Rigaud. Quand le jeune Méridional, fraîchement débarqué de Perpignan, à dix-huit ans, montra ses essais à Le Brun, en lui exprimant le désir d'aller à Rome, celui-ci, avec un bon sens et une liberté d'esprit qu'on ne lui accorde pas toujours, l'engagea à ne pas quitter la France, à s'en tenir à l'étude de la nature et à celle de Van Dyck. « Dès qu'il fut bien déterminé à se renfermer dans ce talent, Van Dyck fut pendant quelque temps son guide unique. Il le copiait sans relâche. » Les amis de Rigaud se disputaient ces copies. Quelques-uns même de ses premiers portraits ressemblèrent si fort à des Van Dyck, qu'ils en prenaient le nom chez les amateurs. Il lui arriva à ce sujet une aventure significative. Rigaud était déjà âgé lorsque le petit-fils d'un de ses anciens amis, M. de Materon, lui apporta le portrait de son grand-père, comme un morceau curieux que plusieurs connaisseurs assuraient être de Van Dyck, ce maître incomparable. Rigaud crut d'abord qu'il le voulait plaisanter et lui dit : « J'en suis bien aise. » L'autre, d'un air sérieux, reprit : « Quoi ! monsieur, il me semble que vous ne le croyez pas de Van Dyck! — Non, répliqua Rigaud, car il est de moi, et même je ne suis pas trop content de l'habillement, et j'y vais retoucher pour le mettre plus d'accord avec la tête qu'il ne l'est (1). »

Comment être surpris de la séduction exercée par Van Dyck sur les peintres du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle lorsqu'on la voit alors s'exercer sur les sculpteurs, sur

(1) *Mémoires inédits sur la vie et les œuvres des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, publiés par L. Dussieux, E. Soulié, Ph. de Chennevières, P. Mantz, A. de Montaiglon. In-8, Paris, Dumoulin 1855, t. II, p 131 et 132.

ceux mêmes qui, par le caractère énergique et violent de leur génie, comme Pierre Puget, sembleraient le moins disposés à comprendre son charme et sa grâce! On trouva, en effet, chez le grand sculpteur provençal, après sa mort, huit copies d'après Van Dyck qu'il avait peintes, de sa main, à Gênes ; dans le salon de sa maison de campagne, c'était un portrait de Van Dyck, entouré des images de ses amis, qui tenait la place d'honneur !

Lorsque, à la fin du xviie siècle, l'admiration pour Van Dyck parut faiblir, les portraitistes devinrent aussi, chez nous, plus secs, plus froids, plus minutieux : c'est l'heure des Drouais, de Mme Vigée-Lebrun, de Boilly. En revanche, le mouvement naturel des élèves ou contemporains de David, dès qu'ils sentirent le danger des principes du maître poussés à l'excès, fut de se rejeter aussitôt vers les Flandres. David lui-même, dans ses grands portraits, par une heureuse inconséquence, avait, d'ailleurs, prêché d'exemple, avant même qu'à Bruxelles, dans la fin de sa vie, il en vînt à rivaliser avec Hals et Jordaens dans les *Trois Dames de Gand*, si laides et si vivantes, récemment entrées au musée du Louvre. Prud'hon n'a pas été indifférent à Van Dyck, non plus qu'à Corrège et qu'à Léonard de Vinci, et lorsque Gérard animait plus chaleureusement ses figures comme dans les portraits d'*Isabey* et de *Mme Visconti*, c'est qu'il pensait à Van Dyck.

Quant aux romantiques, ils devaient fatalement retourner aux œuvres du beau cavalier d'Anvers comme à l'une des sources les plus accessibles et abondantes de l'élégance, de la couleur et de la vie. C'est à Gênes

que le jeune Gros s'enthousiasma, dans le palais Brignole, pour la distinction et la tendresse de Van Dyck ; le portrait de *Mme Lucien Bonaparte*, peint à cette époque et placé aussi, dans ces dernières années, au Louvre, montre à quel point il en sut profiter.

C'est à Paris, en se mesurant avec les chefs-d'œuvre flamands, alors accumulés dans le musée Napoléon, puis ensuite à Londres, que Géricault conçut la noble ambition de régénérer l'école nationale, dans le sens de la vérité, de l'éclat et de la vie. Vous avez, avec raison, recueilli ici même la preuve de ce qu'il vous doit, en plaçant au musée de Bruxelles la copie qu'il fit à Londres en 1820, d'après le *Saint Martin* du château de Windsor.

Il serait facile, Messieurs, de multiplier tous ces petits faits, de les multiplier, en poursuivant la série, jusqu'à nos jours, de vous désigner même, parmi nos portraitistes contemporains, ceux qui ont fait de Van Dyck leur ami et leur conseiller. Ce sont là, d'ailleurs, choses que vous savez tous, et si j'ai tenu à en rappeler quelques-unes, c'est simplement pour vous affirmer que, si nous avons reçu de vous de longs et précieux bienfaits, nous ne l'ignorons pas, nous ne le cachons pas, nous ne sommes pas des ingrats. N'est-ce pas là encore un des nobles privilèges de l'art que tout y appartient à tous, qu'une fois la bonne semence amassée par l'homme de génie, chacun la répand et la cultive à son gré et en fait sortir une moisson qui est bien la sienne ? La plus grande gloire n'en reste pas moins au premier laboureur ! C'est pourquoi les artistes français viennent, cordialement et affectueusement, apporter leur hom-

mage à l'artiste flamand dont le génie les aida et les aide encore à développer leur propre génie, parce que ce génie fut, comme le leur, naturel, sensible, passionné, varié, sincère, c'est-à-dire humain et, par conséquent, universel.

REMBRANDT VAN RYN [1]

(1606-1669)

De tous les fameux peintres d'autrefois, Rembrandt van Ryn est celui dont la gloire, en ces derniers temps, semble avoir le plus grandi. L'originalité saisissante, l'extraordinaire variété, la sincérité et la profondeur de son génie, qui en font le frère de Shakespeare et de Beethoven, attirent vers lui nos âmes modernes à la fois éprises de vérité et de mystère. Depuis trente ans, de tous côtés, critiques, érudits, amateurs ont étudié de nouveau son œuvre, à l'aide des meilleurs moyens d'information. Burger, Charles Blanc, Dutuit en France, Scheltema, Vosmaer, MM. Bredius et de Roevers en Hollande, M. Bode en Allemagne, pour ne citer que les principaux, ont successivement, par leurs savantes recherches, ravivé l'admiration générale pour le grand Hollandais, éclairé les points obscurs de sa vie, établi la chronologie de ses ouvrages. Parmi ces travaux, le beau livre de Vosmaer, d'une forme un peu confuse, mais si rempli de faits curieux et d'aperçus sagaces, et les études

(1) *Rembrandt, sa vie, son œuvre et son temps*, par Émile Michel, membre de l'Institut. In-4, Paris, Hachette et Cie (avec 343 reproductions directes d'après les œuvres du maître).

critiques, si nettes et si précises, de M. Bode garderont toujours une place privilégiée dans la bibliothèque des dévots de Rembrandt. Restait à construire, avec tous ces excellents matériaux, un monument, en style français, solide, clair, élégant à la fois, parlant aux yeux du grand public en même temps qu'à ceux des spécialistes, en l'honneur d'un maître que les artistes français ont toujours compris et aimé. C'est l'ouvrage que M. Émile Michel, après plusieurs années de voyages et d'études, vient de mener à bonne fin et que son double talent de peintre habile et de critique expérimenté lui donnait toutes qualités pour entreprendre. A cette autorité technique et historique, M. Émile Michel en joint une autre : celle de l'homme qui a vu tout ce dont il parle, et qui a vu plutôt trois fois qu'une, à Saint-Pétersbourg aussi bien qu'à Londres, à Brunswick aussi bien qu'à Amsterdam. Cette connaissance intime et directe de toutes les œuvres du maître donne aux descriptions analytiques qui forment la trame de son travail un accent particulier de sincérité compétente qui n'y laisse point sentir la monotonie. Comme Vosmaer et M. Bode, dans l'examen de ces œuvres, M. Émile Michel a suivi, avec raison, l'ordre chronologique ; mais avec plus de rapidité dans le récit que le premier et plus d'ornement dans le langage que le second, il a fait ainsi un livre plus conforme aux exigences de notre esprit. La conscience de la recherche et la justesse des jugements ne perdent rien à s'exprimer en une bonne langue, simple, franche, claire, agréable même et riche à l'occasion. C'est là une de ces bonnes traditions françaises qu'il est nécessaire de maintenir vis-à-vis de la rebutante sécheresse des éruditions

hargneuses, aussi bien que de la creuse abondance des rhétoriques bavardes. On doit ajouter que jamais, jusqu'à présent, la monographie d'un grand artiste ne s'est présentée avec un ensemble d'illustrations mieux choisies et mieux appropriées. Grâce au perfectionnement des procédés photographiques, entre Rembrandt et nous, tous les interprètes sont supprimés; c'est sa pensée même, c'est sa main que nous reconnaissons dans tous ces facsimilés de gravures, de dessins, de croquis dont le volume est rempli, et nous y pouvons suivre sûrement, pas à pas, dans des images fidèles, les développements et les transformations de ce génie unique, comme nous suivons, avec la même confiance, dans les feuillets voisins, les péripéties de cette existence à la fois si simple et si troublée.

I

Aucun artiste, en aucun temps, ne vécut peut-être plus de lui-même et en lui-même que Rembrandt ; aucun ne fut plus sédentaire et plus casanier. Sa vie, sans passions violentes, sans poussées au dehors, s'écoule à Leyde jusqu'à vingt-quatre ans, à Amsterdam jusqu'à sa mort. La route de 11 à 12 lieues, entre ces deux villes, est la plus longue qu'il ait parcourue. Si l'on ajoute, à ce déplacement, son mariage avec Saskia van Uylenborch, en 1634, la mort de cette aimable compagne, en 1642, sa déconfiture et la vente de ses biens, en 1656, on aura toute la suite des événements qui peuvent servir de points de repère dans cette biographie peu romanesque. Ces événements, d'ordre intime, suffisent d'ailleurs à marquer des périodes assez nettes dans le développement d'un

génie dont le caractère fut précisément, et tout de suite, d'être essentiellement intime.

Le milieu savant de Leyde dans lequel grandit le fils de l'honnête meunier Herman Gerritszoon van Ryn semblait pourtant bien fait pour développer en lui le goût des voyages. Il n'y avait guère de peintre alors, dans les Pays-Bas, qui n'eût fait ou n'eût envie de faire un tour d'Italie. Son premier maître à Leyde, Jacob van Swanenburg, d'une famille de praticiens artistes, avait séjourné à Rome trois ans et s'était marié à Naples ; son second maître, à Amsterdam, Pieter Lastman, d'un mérite bien supérieur, était un des plus célèbres *italianisants* de l'époque. Tous deux lui communiquèrent le goût, qu'il conserva longtemps, pour le bric-à-brac pittoresque, les architectures compliquées, les paysages exotiques, pour les savantes mises en scène, les prétextes mythologiques. Néanmoins, s'ils éveillèrent à un haut degré sa curiosité d'imagination pour les choses de l'art, curiosité qui devait, plus tard, entraîner sa ruine, ils ne parvinrent pas à troubler, par le goût des aventures, un esprit sérieux et sensible, plus porté à méditer qu'à s'agiter, à approfondir qu'à s'étendre, et que l'amour de ses proches autant qu'un besoin extraordinaire de travail personnel, constant et régulier, retenait sans effort dans son milieu natal. Rembrandt ne voulut jamais voir qu'un pays, le sien ; il semble n'avoir jamais lu qu'un livre, la Bible.

Cet esprit spontané d'indépendance paraît avoir été le seul motif qui abrégea son séjour chez Lastman, dont l'enseignement lui profita d'ailleurs singulièrement et pour lequel il ne cessa de professer une grande estime, gardant chez lui, jusqu'à la débâcle, quelques-unes de

ses peintures et dessins. Il avait hâte de revenir à Leyde, auprès des siens, pour travailler à sa guise et à son aise; on était en 1624, il allait avoir dix-huit ans. C'est pendant trois années de séjour paisible dans la maison paternelle, en dessinant sans relâche, avec une conscience extrême, tout ce qu'il avait sous les yeux, en s'exerçant à l'exemple de son grand compatriote, Lucas de Leyde, et des illustrateurs des Elzevier, au maniement de la pointe en même temps qu'à celle du pinceau, qu'il trouva, sans effort et sans théorie, la direction de son génie. Dès 1627, tout ce qui sort de sa main, peinture ou gravure, porte la marque d'une double préoccupation : exprimer, le plus vivement et le plus fortement possible, le caractère de la figure humaine par une observation précise et directe de la réalité, accentuer ce caractère et lui donner toute sa valeur par la concentration, le mouvement, les dégradations de la lumière.

Ces recherches n'étaient pas nouvelles dans l'histoire de la peinture. Cependant, personne ne les avait encore poussées à la fois avec cette conscience acharnée et cette naïveté de conviction qui faisaient oublier à l'artiste tout le reste, traditions d'école, recherche du style, convenance du sujet. La complaisance infatigable que mettaient son bonhomme de père et sa brave femme de mère, à poser devant lui et devant ses camarades, Liévens, van Vliet, et son premier élève, Gérard Dow, lui permettait de les étudier sous tous les aspects. Dieu sait si ces jeunes gens usaient et abusaient de cette complaisance! Le vieil Herman se laissait affubler par eux des costumes les plus bizarres, sous lesquels nous reconnaissons toujours sa longue et maigre figure, avec son grand nez, ses yeux

vifs, sa moustache blanche et retroussée. Ici, il porte un bonnet de fourrure, là-bas une toque à plume, avec un hausse-col en fer qui devait être l'accessoire le plus rare possédé par l'atelier, car on le retrouve sous plus d'un autre visage. M. Michel compte une quinzaine d'études, peintures ou gravures, faites par le jeune homme d'après son père, autant au moins d'après sa mère et un nombre incalculable d'après lui-même.

De tous les modèles, c'était, en effet, sa propre image qu'il trouvait le plus de facilité à analyser quand il lui plaisait et comme il lui plaisait. Avec ses cheveux abondants et ébouriffés, son nez épais, ses fortes lèvres, cette grosse tête, haute en couleur et joyeusement animée par des yeux noirs d'un vif éclat, n'avait rien, assurément, de la beauté classique ; raison de plus pour en faire une *tête d'expression* ! Le physionomiste s'amuse au possible à ce jeu, se faisant, dans sa glace, les mines les plus diverses et parfois les plus laides grimaces ; c'est Rembrandt souriant, c'est Rembrandt criant, c'est Rembrandt effaré ! on en ferait déjà un gros recueil, et ce sera ainsi durant toute sa vie. C'est sur lui-même qu'il exécute d'abord toutes ses expériences de dessinateur et de coloriste, qu'il essaie tous ses procédés de hachures, de glacis, d'empâtements, toutes ses recherches pour la pose, l'ajustement, l'éclairage. Par ces exercices sans cesse répétés, sur les mêmes objets, avec une patience infatigable et passionnée, le jeune homme acquit rapidement une sûreté et une finesse de main qui attirèrent sur lui l'attention des amateurs.

On remarqua bien vite, surtout dans ses eaux-fortes, une mobilité de physionomie, une vivacité franche et

juste d'expressions, une souplesse dans les carnations. une légèreté dans les chevelures, une vérité dans le rendu des vêtements et des accessoires, avec une décision, tantôt délicate, tantôt énergique, dans les mouvements et les nuances de la lumière qu'on n'avait point encore admirées chez aucun de ses prédécesseurs. Bientôt le même progrès, la même hardiesse, la même nouveauté se révélèrent, un peu plus lentement, à cause des complications du procédé, mais non moins sûrement, dans ses peintures. A l'âge de 24 ans, Rembrandt était déjà connu, presque célèbre, non seulement à Leyde, mais à La Haye, où Huyghens, le sécrétaire du prince Frédéric-Henri, en parle avec enthousiasme, mais à Amsterdam, la grande ville commerçante, la ville des grands collectionneurs et des riches amateurs.

C'est à Amsterdam que le jeune peintre se décide enfin à installer son atelier en 1631. Avant de quitter Leyde il y termine probablement la *Présentation au Temple* du musée de La Haye. Cette petite peinture, minutieuse et patiemment détaillée, d'un charme encore timide, montre pourtant très bien déjà la sensibilité personnelle de Rembrandt s'introduisant, par la vérité naïve des figures et la justesse subtile de l'action lumineuse, dans la composition italienne pour la renouveler, l'animer et la vivifier.

II

C'est, en effet, par une extrême sensibilité de l'âme jointe sans cesse à une extrême sensibilité de l'œil que Rembrandt, dès ce moment, par un progrès constant et rapide, s'élève au-dessus de tous ses compatriotes, soit italianisants, soit hollandisants. Ce qu'il y a de curieux,

c'est qu'il tiendra toujours aux deux écoles, au Midi et au Nord, à la tradition et au réalisme, mais toujours naïvement, sans parti pris, avec une liberté absolue, en tirant de leurs principes des développements admirables et inattendus. Aux Italiens qu'il ne cesse de consulter, dans leurs œuvres peintes, dans leurs gravures, dans leurs dessins, dont il trouve, à Leyde et à Amsterdam, des spécimens nombreux et dont il réunit lui-même une précieuse et complète collection, il devra, outre le goût des compositions coordonnées et dramatiques, des attitudes mouvementées, des effets savants de lumière et de clair-obscur, une agitation chaleureuse d'imagination et un sentiment de haute poésie et d'idéal qui détonneront, bien vite, avec les conceptions calmes et le naturalisme bourgeois de son entourage. A ses compatriotes, les Hollandais de Harlem, de Dordrecht, d'Amsterdam, il devra cette franchise dans l'observation, cette honnêteté dans l'étude, cette simplicité dans l'émotion, toutes ces qualités de terroir et de race, qu'il poussera d'ailleurs jusqu'à leurs conséquences extrêmes, jusqu'au point de surprendre ses confrères eux-mêmes et de les dérouter. Dans aucun cas, il ne disjoindra l'imagination de l'observation, il ne sacrifiera ses impressions à ses procédés, non plus qu'il n'oubliera, dans la vivacité de ses impressions, les exigences et la valeur des procédés. C'est par cette double action simultanée d'une étude toujours scrupuleuse et d'une émotion toujours vive qu'il réalisera bientôt une forme d'art si personnelle qu'elle pourra sembler étrangère, même en son propre pays, tant il est difficile, au premier abord, d'en démêler les origines.

Ce qu'il avait fait, pour la tradition italienne, avant de quitter Leyde, dans la *Présentation au Temple* et autres peintures ou eaux-fortes similaires, le jeune artiste, en arrivant à Amsterdam, le fit pour la tradition hollandaise. L'art du portrait, surtout du portrait collectif et groupé, art vraiment indigène, venait de prendre, depuis une dizaine d'années, à Harlem, entre les mains chaudes et hardies de Frans Hals, un essor singulièrement brillant. Le jeune Rembrandt n'entra pas en lutte avec un peintre si éclatant et si spontané, sur son propre terrain; toutefois, profitant de son exemple, et rompant peu à peu de son côté avec les procédés attentifs, mais monotones et froids, des Grebber, des Mierevelt, des Moreelse, il appliqua aux portraits isolés ou collectifs le même système d'approfondissement dans la définition du caractère et dans l'action de l'enveloppe lumineuse. La *Leçon d'anatomie du Dr Tulp* (musée de La Haye), en 1632, où l'on vit réunis, autour du professeur, non plus, comme dans les tableaux précédents du même genre, des auditeurs et des élèves posant pour la galerie, et présentant tous, à l'envi, leurs têtes sur le même plan et dans la même lumière, mais véritablement groupés, à leurs justes places, en un milieu atmosphérique, dans un sentiment commun de curiosité et d'attention, produisit un effet considérable. Sans doute, Frans Hals, dans ses admirables *Repas des gardes civiques*, avait déjà trouvé l'unité, pour ces sortes de scènes, une unité de festoiement autour d'une table, unité toute sensuelle et extérieure, dans la jovialité et dans la bombance. Rembrandt cherchait l'unité dans l'expression intellectuelle, morale, professionnelle; dès lors, tout le monde le suivit, Frans

Hals comme les autres. La juste réputation de T. de Keyser, le portraitiste en vogue d'Amsterdam, dont les exemples et peut-être les conseils n'étaient point indifférents à son jeune rival, parut même en souffrir. Pendant quelques années, tout ce que la société d'Amsterdam comptait de plus huppé dans la bourgeoisie, les lettres, les sciences, semble avoir défilé sous les yeux de Rembrandt. Le succès encourage l'habile et ardent ouvrier; c'est avec une rapidité merveilleuse que sa vision s'enhardit, que son pinceau s'assouplit, que sa couleur s'échauffe, que des dernières timidités juvéniles de la *Leçon d'anatomie* ou du *Portrait* de Coppenol (musée de Cassel) nous arrivons à la décision virile de tous ces portraits de couples honnêtes, graves, bien vivants, le *Pellicorne et sa femme* (coll. Richard Wallace), le *Constructeur de navires et sa femme* (Buckingham-Palace), le *Martin Dacy et sa femme* (coll. Gustave de Rothschild). Ces derniers, on le sait, sont les incomparables chefs-d'œuvre qu'on admirait autrefois dans la maison Van Loon, à Amsterdam.

Cette période fut certainement, pour le peintre, la plus heureuse de sa vie. Après avoir peint le bonheur des autres, il avait assuré le sien propre, en épousant, le 26 juin 1634, une jeune fille de bonne maison, Saskia van Uylenborch, dont il connaissait la famille de longue date. Il semble même lui avoir fait la cour durant quelques années si l'on en juge par le nombre des tableaux ou dessins faits d'après elle, dès 1632 ou 1633, la plupart portant le titre de *la Fiancée juive*, on ne sait pourquoi, car Saskia était protestante et nièce d'un pasteur. Peut-être faut-il simplement attribuer l'origine de ces attributions

à la longue résidence de Rembrandt dans le quartier juif où il acheta, quelques années plus tard, en 1639, dans la Breedstraat, la maison qu'il devait occuper jusqu'en 1656. Exempt de tous préjugés, aimant, avant tout, sa liberté, il se trouvait là dans un centre pittoresque et remuant qui convenait à ses goûts et à ses occupations : c'étaient des médecins et des rabbins dont la conversation l'intéressait, c'étaient des marchands et des brocanteurs chez lesquels il furetait, c'était une population grouillante, familière, colorée, qui lui fournissait, en plein air, dans ses synagogues et dans ses boutiques, des modèles à foison et des sujets d'étude, et qui faisait revivre sous ses yeux, dans la naïveté de ses occupations quotidiennes, les scènes touchantes ou tragiques de l'Évangile et de la Bible dont son imagination, facile à la pitié, était toute remplie.

La lune de miel avec Saskia fut durable et douce. Il trouvait en elle une compagne aimante et soumise qui n'avait d'autre volonté que la sienne et qui se prêtait gaîment à toutes ses fantaisies. Tous deux campèrent d'abord dans des ateliers d'occasion, sur le Bloemgracht, au nouveau Doelen, au Binnen Amstel, tantôt dans un entrepôt, tantôt dans une ancienne sucrerie, puis enfin procédèrent à leur installation dans la Jodenbreedstraat avec une insouciance de bohèmes et une imprévoyance d'enfants. La maison, assez grande, s'emplit et s'encombra d'objets d'art et de curiosités de toute espèce, moulages et tableaux, gravures et dessins, armes et faïences, de pièces d'histoire naturelle et d'ustensiles des Indes. Quant à Saskia, son mari l'adorait et la peignait, dans toutes les attitudes, sous tous les aspects, ne trouvant

rien d'assez rare en étoffes, rien d'assez riche en bijoux, pour l'orner et l'amuser, tantôt l'écrasant sous les parures comme une idole asiatique, tantôt la dépouillant de tout voile comme une déesse grecque. Souvent il se peignait avec elle, et c'était toujours dans des dîners joyeux d'amoureux en fête, soit que le mari offre à sa femme des joyaux (Buckingham-Palace), soit qu'il la berce sur ses genoux en levant son verre (musée de Dresde). Dans toutes les œuvres de ce temps, graves ou légères, sourit, plus ou moins transformée, la tête gracieuse de Saskia. Quelques puritains commencent bien à s'étonner de ces manies d'artiste débraillé, mais Rembrandt a le vent en poupe ; les commandes se succèdent, les élèves affluent. Tout ce qui sort de chez lui à ce moment, ou tout ce qui reste chez lui, tout ce qu'il fait pour les autres ou qu'il fait pour lui-même porte l'empreinte d'une virilité mûrissante et triomphante, de la félicité expansive et débordante : c'est l'époque de la *Suzanne*, de la *Danaé*, du *Mariage de Samson*, du *Ménage du menuisier*, de la *Prière de Manué*, etc... Dans les eaux-fortes comme dans les peintures, en même temps que la main s'assouplit et s'échauffe, le sentiment devient plus profond, délicat, pathétique ; l'homme se complète en même temps que l'artiste.

Pour le compléter tout à fait, il ne lui fallait que la douleur. La douleur vint et revint, frappant à coups redoublés cet homme « bon jusqu'à l'extravagance », comme dit l'un de ses biographes, l'italien Baldinucci. En 1640, il perd sa vieille mère, et si prévue qu'elle pût être, cette séparation le trouble. En 1642, c'est sa chère Saskia, depuis longtemps souffrante, à la suite de couches

malheureuses, qui s'en va, lui laissant un fils en bas âge, Titus. A ce coup pénible pour son cœur aimant s'ajoute bientôt un crève-cœur cuisant pour son amour-propre. Il vient de terminer la toile la plus importante qu'il eût encore entreprise, celle dans laquelle il a voulu condenser le résultat de toutes ses études et de toute son expérience, la *Prise d'armes de la garde civique* (musée d'Amsterdam). Dans cette composition, si vivante, si exacte, l'épopée de la bourgeoisie hollandaise, il a montré plus d'entente de la distribution plastique, pittoresque et lumineuse, plus de vigueur, de vérité, de variété dans l'exécution dessinée et colorée qu'on n'en saurait trouver dans tous les chefs-d'œuvre antérieurs de l'Italie et des Flandres. Depuis la *Leçon d'anatomie*, quel progrès, quelle ascension ! Ses confrères, ses amis, ses compatriotes vont sans nul doute le saluer comme le plus grand peintre des Pays-Bas. La toile est livrée. Hélas ! personne n'y comprend rien. Tous les gardes de la compagnie qui ont payé leur quote-part pour avoir leur image dans ce tableau commémoratif, sont exaspérés de voir se pavaner, seuls au premier plan, le capitaine Banning Cocq et son lieutenant, tandis qu'eux s'agitent, à des plans divers, parfois reculés, en des attitudes, naturelles peut-être, mais qui n'ont rien de régulier. Est-ce dans ce désordre honteux qu'une bonne compagnie se doit présenter au public ? Puis, que viennent faire ici ce gamin qui court, cette fillette qui porte la poule du tir, ce chien qui jappe dans les jambes des soldats ? Tout cela détourne l'attention ; personne ne reconnaît plus sa tête dans cette bagarre. Pour comble d'impertinence, le peintre ne s'est-il pas permis de distribuer, à son caprice, une

lumière inégale sur tous ces visages : là beaucoup, ici presque pas, plus loin pas du tout ! Et quelle lumière, bon Dieu, et d'où sort-elle ? Une lumière molle, fuyante, incertaine, celle qu'on voit, c'est vrai, à Amsterdam, entre les maisons peintes, dans les brouillards du matin, mais comme les peintres, les gens de l'idéal, n'en doivent pas faire. En vérité, on n'en a pas pour son argent ! Décidément, ce peintre aux accoutrements bizarres, qu'on ne rencontre pas dans les sociétés mondaines, qui vit, comme un sauvage, dans le quartier des juifs, qui peint sa femme dans le costume d'Ève, est un animal singulier ! Le surnom de la *Ronde de nuit* donné, sans aucun motif, à ce chef-d'œuvre et qu'il a conservé, jusqu'en ces derniers temps, n'est peut-être que l'écho d'un sarcasme contemporain.

III

La conséquence de ces malheurs et de ces déboires fut, après quelques moments de trouble, de fortifier l'artiste dans ses goûts d'isolement. Vivant, plus que jamais, à l'écart dans son quartier retiré, entre ses élèves et quelques fidèles amis, il se livra, avec une assiduité opiniâtre, aux travaux qui lui plaisaient, sans s'inquiéter si la vogue l'abandonnait pour retourner aux productions pâles et doucereuses des italianisants. La Bible et la Nature furent, durant quatorze ans, de 1642 à 1656, ses deux consolatrices infatigables et ses salubres inspiratrices. Ses portraits sont plus rares, mais tous excellents, car ce sont presque tous des portraits d'amis, de Sylvius, de Jan Six, de Coppenol, de

rabbins et de marchands du voisinage, ou des têtes d'étude d'après des vieillards, des vieilles femmes ou lui-même. Son imagination est tout entière occupée par les sujets bibliques et évangéliques, soit qu'il y cherche des prétextes à développer sa science des nudités (*Bethsabée*, *Suzanne et les Vieillards*), soit qu'il y trouve des motifs pour exprimer, par des traits nouveaux et pénétrants, sa sympathie pour toutes les douleurs et toutes les souffrances humaines, son intelligence des passions et les sentiments confus de la foule, son amour pour les petits, les humbles, les simples, les déshérités. On peut dire qu'il revit alors, pour son compte, tous les épisodes des livres saints auxquels il s'arrête, à la façon dont il les tourne et retourne, tantôt avec l'exaltation d'un poète mystique, tantôt avec l'amertume d'un réaliste implacable, ne trouvant jamais, à son gré, sous sa pointe incisive ou sa plume impatiente, des attitudes assez parlantes, des gestes assez appropriés, assez de vie et d'émotions pour bien rendre tout ce qu'il sent. C'est alors que se succèdent ses chefs-d'œuvre, ceux qui n'ont d'égal, dans aucun art, pour l'intensité, la profondeur, la sincérité du sentiment et la maîtrise du rendu, le *Bon Samaritain* et les *Disciples d'Emmaüs* (musée du Louvre), la *Pièce aux cent florins*, la *Prédiction de saint Jean*, merveilles incomparables dans lesquelles la conception et l'exécution atteignent la même hauteur et la même perfection.

Lorsque Rembrandt quittait la Bible, c'était pour aller dans la campagne. Dire qu'il avait été jusque-là insensible aux séductions de la nature extérieure, ce serait dire une absurdité. Néanmoins, on doit constater que,

jusque-là, le paysage ne tient qu'un rang secondaire dans ses compositions et dans ses études; à partir de ce moment au contraire, l'étude du paysage devient une de ses occupations constantes. Chose curieuse! Là encore Rembrandt, même lorsqu'il s'agit d'objets inanimés, reste l'homme double que nous connaissons : réaliste et positif par son tempérament, idéaliste et imaginatif par son éducation. Les paysagistes qu'il fréquente beaucoup alors appartiennent aux deux écoles : Berghem et Jean Asselyn font du style, Roghman, H. Seghers, Van de Capelle font de la nature. C'est du côté de ces derniers, cela va de soi, qu'il tourne vite et qu'il se décide, mais surtout lorsqu'il est en plein air. Dans l'atelier, le voisinage des vieilles toiles l'enchante, le trouble, l'inquiète; nous le voyons, le pinceau à la main, s'exercer encore parfois à dresser des temples de Tivoli dans des panoramas classiques, alors qu'il se montre au contraire l'observateur le plus perspicace et l'interprète le plus exact de la réalité dès qu'il saisit le crayon, la plume ou la pointe. Aux belles eaux-fortes que chacun connaît, les *Trois Arbres*, la *Ruine*, le *Moulin à vent* et vingt autres, M. Michel joint, dans ses fac-similés, une admirable suite d'esquisses à la plume et au lavis (la plupart empruntées à des collections anglaises) où la précision de l'œil est servie par une surprenante légèreté d'outil. Il faut vraiment remonter aux miniaturistes naïfs du xve siècle, aux vrais inventeurs du paysage moderne, à Paul de Limbourg et à Jehan Fouquet, pour retrouver une vision si nette et si franche de la nature extérieure. Comme eux, comme tous les vrais amis des champs, Rembrandt est un grand enfant que le moindre accident, le détail le

plus simple, intéresse et amuse : un bouquet d'arbustes se reflétant dans une mare, un ponceau de planches jeté en travers d'un canal, une chaumière délabrée sous un ciel d'orage, c'est plus qu'il ne lui en faut pour admirer et faire admirer, rêver et faire rêver. Aussi quelle variété et quelle spontanéité ! Jamais deux croquis semblables, car la nature ne se répète jamais. A côté de lui, Hobbema et Jacques Ruysdaël, Van Goyen et Salomon Ruysdaël eux-mêmes sont des formalistes et des compliqués. La même liberté, avec la même sincérité, se retrouve, d'ailleurs, à ce moment, dans les innombrables croquis de figures qu'il griffonne chez lui ou au dehors.

Tout cela n'était pas fait malheureusement pour lui ramener une clientèle qui s'était de plus en plus raréfiée et qui s'en était toute allée vers ses contemporains moins téméraires ou même ses élèves trop vite assagis dès qu'ils se trouvaient hors de sa tutelle. Ses amis les paysagistes qui l'avaient précédé dans le droit chemin, Roghmann et Seghers, mouraient de faim, ou peu s'en faut. Lui-même n'allait pas tarder à connaître les rudes épreuves de la pauvreté. Avec son indifférence pour les affaires, son incapacité à s'occuper de la vie pratique, Rembrandt s'était fort mal acquitté, au point de vue matériel, de ses fonctions de tuteur vis-à-vis de son fils Titus qu'il gâtait d'ailleurs horriblement. Sans avoir les mêmes ressources qu'autrefois, il n'avait cessé d'acheter follement, au plus haut prix, les curiosités, les recueils de dessins, les tableaux de maîtres. En même temps, laissant aller sa vie, comme sa fortune et sa réputation, au hasard, il s'était trouvé avoir donné un beau jour une

remplaçante singulière à la pauvre Saskia. Cet homme d'intérieur, d'humeur si débonnaire, de caractère si affectueux, absorbé par son travail, étranger à tout plaisir, restant avec un enfant en bas âge, pouvait-il vivre seul? Il semble que la nourrice même de Titus, après s'être fort bien acquittée de ses fonctions, ait eu d'abord quelque idée de s'implanter plus sérieusement dans la maison : Rembrandt dut avoir recours à la justice pour s'en débarrasser en 1649. Dès ce moment, sans doute, la place était prise par une jeune fille, Hendrickje Stoffels, entrée comme servante et que nous verrons, quelques années plus tard, citée devant le consistoire de sa paroisse, pour y recevoir une admonestation au sujet de sa situation irrégulière.

Hendrickje Stoffels était une paysanne, inculte et illettrée, mais le dévouement qu'elle montra pour Rembrandt et pour son fils, par la suite, prouve à la fois la droiture de son cœur et les ressources de son esprit. Rembrandt a immortalisé son affection et sa reconnaissance pour elle dans le beau portrait, d'une physionomie si intelligente et si tendre, avec une nuance de mélancolie résignée, qui illumine notre Salon Carré du Louvre. Comme Saskia, Hendrickje fut, à son tour, un modèle complaisant pour Rembrandt et l'on peut, au Louvre même, comme ailleurs, la reconnaître, à peine dissimulée, en des costumes plus légers (la *Bethsabée*, de la collection Lacaze). Toutefois c'est dans cet incomparable portrait du Salon Carré qu'il faut chercher la justification du grand artiste malheureux et abandonné. Hendrickje paraît avoir été une femme d'ordre. Rôle difficile à remplir! Rembrandt qui, pour ses propres besoins, ne

dépensait rien, « mangeant à ses repas un morceau de fromage », était incorrigible lorsqu'il s'agissait ou d'aider sa famille, ou de secourir ses amis, ou de gâter ses proches, ou d'accroître ses collections. S'il n'a plus d'argent liquide, il emprunte, il promet, il achète de compte à demi; lorsqu'on saisit son mobilier, on y trouva, entre autres, un *Mauvais Riche* de Palma Vecchio et une *Samaritaine* de Giorgione, appartenant, pour moitié, à Pieter de la Tombe. Lorsqu'un tableau vénitien surtout passe en vente, coûte que coûte, il pousse royalement. Il faisait, il est vrai, des prodiges d'activité, accumulant chefs-d'œuvre sur chefs-d'œuvre (*le Géomètre*, du musée de Cassel, le *D*r *Tholinx*, de la collection Edouard André) pour combler l'abîme ouvert par cette générosité imprévoyante. Ses créanciers finirent par se lasser; les parents de Titus voulurent enfin voir clair dans la succession de Saskia; d'interminables procès commencèrent. En 1656, la faillite fut déclarée, et Rembrandt, expulsé de la maison de la Breestraat où tout allait être vendu, dut se réfugier dans une chambre d'auberge de la Kalverstraat, à la Couronne Impériale, avec Titus, Hendrickje et une petite fille qu'il avait eue de cette dernière.

Dès lors et jusqu'à la fin de sa vie, pendant douze ans, le pauvre grand homme, victime de son incurie, ne cessa d'être en proie aux persécutions des hommes de loi. Harcelé par ses créanciers, qui refusaient tout accommodement, il s'en va, errant, de logis en logis, de la Couronne Impériale (1658) sur le Rozen-Gracht (1661), du Rozen-Gracht au Laurier-Gracht (1664), puis revient sur le Rozen-Gracht (1665). Hendrickje essaie en vain de lui assurer sa tranquillité en s'associant avec Titus

pour fonder un commerce d'antiquités et d'objets d'art dans lequel Rembrandt, avec des appointements fixes, nourri et logé, remplira un emploi d'expert. Les créanciers ne désarmaient toujours pas, le commerce ne prospérait guère : la fidèle et courageuse Hendrickje meurt, hélas! à la peine, en 1654.

Sous les assauts de cette terrible adversité le vieil artiste redouble d'ardeur, d'énergie, de fécondité. Les amis qu'il avait conservés étaient rares, mais fidèles et actifs. Parmi eux se trouvait le gendre du professeur Tulp, de la *Leçon d'anatomie*, Jean Six, bourgmestre d'Amsterdam, dont il peint le célèbre portrait en 1660 C'est peut-être à Jean Six qu'il dut aussi la commande des *Syndics des Drapiers* en 1661. Rembrandt, instruit par l'expérience, n'y renouvela pas les tentatives pittoresques de la *Ronde de nuit*. Il trouva moyen de mettre cette fois tous les visages presque au même plan, en leur donnant même importance, mais avec une telle puissance de vérité et d'expression que ce chef-d'œuvre est resté le type le plus parfait du genre et marque l'apogée de son génie. Cette commande ne semble pas, il est vrai, avoir été suivie de beaucoup d'autres. Et cependant, à mesure que la popularité s'éloigne, le vieux combattant, exalté et exaspéré par cette indifférence, ne travaillant plus que pour lui, sent plus que jamais, dans sa solitude, grandir sa hardiesse en même temps que sa virtuosité. C'est dans une série de morceaux éblouissants d'une facture inégale et troublée, mais toujours audacieuse, abondante, vibrante, la *Fiancée juive* d'Amsterdam, les *Portraits de famille* de Brunswick, qu'il lance et prodigue, déjà fatigué et perdant la vue, les derniers éclats de son

glorieux crépuscule. A ce moment, il est tellement oublié qu'il ne trouve plus à vendre; on achète ses portraits pour six sous.

Et le malheur continue à frapper, s'obstine et s'acharne sur cette proie résistante. Son fils Titus avait épousé une de ses cousines maternelles; à peine marié, il meurt, laissant sa femme enceinte et malade et ses affaires fort embrouillées (septembre 1668). Rembrandt résiste encore quelques mois; il finit par succomber le 8 octobre 1669, suivi à quelques jours de distance (21 octobre) par sa belle-fille. Aucun papier du temps n'annonça sa fin. Sur le registre mortuaire de la paroisse on trouve seulement ces deux lignes : « Mardi, 8 octobre 1669, Rembrandt van Ryn, peintre, sur le Rooze-Gracht, vis-à-vis le Doolhof. Laisse deux enfants » (la fille d'Hendrickje et l'enfant posthume de Titus). Quant à sa succession, elle se composait de « ses vêtements de toile et de laine et ses instruments de travail ».

Telle fut la misérable fin du plus grand artiste des Pays-Bas. Si l'on se reporte aux funérailles triomphales de ses prédécesseurs en génie, Raphaël, Titien, Michel-Ange, Rubens, on a peine à comprendre, cette fois encore, les effroyables injustices de la destinée. Qui sait pourtant, qui sait si, dans l'avenir, ce n'est pas le vieux solitaire, déclassé et délaissé, indigent et mal tenu, du Rozen-Gracht qui se sera assuré la meilleure part? Tandis que les grandes conceptions, plus majestueuses, plus éclatantes, plus décoratives, de ces maîtres superbes et souverains, subissent, sur les murailles ou les vastes toiles où ils croyaient les avoir fixées, les affronts irrémédiables du temps qui les dévore et les condamne à

une disparition plus ou moins prochaine, les peintures intimes de Rembrandt, dans leurs cadres modestes, au fond des musées discrets et des cabinets recueillis, gardent, presque toutes, leur éclat mystérieux et profond. D'ailleurs, si ses peintures disparaissaient, la presque innombrable multitude de ses eaux-fortes et de ses dessins suffirait encore à faire connaître la grandeur de son simple génie. Tandis que la haute pensée, catholique ou philosophique, l'enthousiasme passionné pour la beauté triomphante, l'enivrement aristocratique de vie et de magnificence, qui ont inspiré les artistes d'Italie et des Flandres au XVIe et au XVIIe siècle, deviendront, on peut le craindre, des sentiments de plus en plus étrangers à nos sociétés pratiques et inquiètes, c'est pendant longtemps encore que l'esprit religieux et l'esprit démocratique pourront trouver, dans les compositions et les études de Rembrandt, une poésie naturelle et simple, moins rare sans doute et moins littéraire, mais plus accessible, familière et générale.

En réalité, ce Hollandais, au XVIIe siècle, comme exécutant, comme penseur, se trouve isolé, même dans son pays, par son incomparable supériorité. L'on ne peut voir en lui ni l'aboutissement ni le point de départ d'une école. Ni avant lui, ni après lui, les honnêtes peintres de Hollande, d'une franchise si claire, d'une imagination si calme, ne purent jamais monter jusque dans les hauteurs où il s'est élevé seul et sans pouvoir être suivi. Lui seul a su joindre à leur respect et leur intelligence de la réalité une force et une finesse de sensibilité et d'émotion si constantes que toutes les laideurs et les vulgarités s'en trouvent sans effort transfigurées,

illuminées, ennoblies ; lui seul a su se montrer, dans toutes ses œuvres, si naturellement et si sincèrement humain, que sa virtuosité, cette virtuosité sans égale, disparaît dans la spontanéité forte et vive du sentiment, et s'y fait d'abord oublier. Aucun artiste ne fait plus réfléchir, soit pour les qualités de sa technique, soit pour les qualités de son imagination et de son observation. S'il a beaucoup travaillé, beaucoup aimé, beaucoup souffert, rien du moins de son travail, de ses affections, ni de ses souffrances n'aura été perdu pour l'humanité.

JEAN DE LA FONTAINE

ET

LES ARTISTES DE SON TEMPS [1]

De tout temps les poètes ont aimé les arts et frayé avec les artistes. Ne sont-ils pas eux-mêmes des artistes? La poésie est une peinture; avant qu'Horace l'eût dit, ses prédécesseurs, Homère, Hésiode, Théocrite, tous les Grecs l'avaient prouvé. La poésie est une musique, elle n'est poésie qu'à cause de cela : c'est par la régularité de son rythme qu'elle diffère de la prose. Les poètes de la Renaissance, comme les Grecs, ne l'ont jamais oublié ; aussi, en France comme en Italie, depuis Dante, l'ami de Giotto, jusqu'à Ronsard, l'ami de Clouet, trouvons-nous presque toujours leurs noms associés à ceux des peintres, musiciens, sculpteurs, architectes célèbres de leurs temps. Cette tradition, heureuse et féconde, ne parut, chez nous, un instant rompue, qu'à la fin du xvii[e] siècle, alors que l'éloquence et la logique, régentant la littérature, réduisirent, pour un temps, l'imagination et l'amour des choses extérieures à un rôle effacé. Bien que les arts tinssent alors, dans l'État,

(1) Lu dans la séance publique annuelle des cinq académies, à l'Institut de France, le lundi 25 octobre 1897.

chez les grands seigneurs et chez les financiers, une place considérable, quelques écrivains, et des plus grands, comme Pascal, leur furent rigoureux; la plupart s'y montrèrent indifférents. Les poètes eux-mêmes, rimeurs de ruelles, pour la plupart, gens de théâtre, ou coureurs de salons, étaient trop insensibles à la nature pour ne pas l'être aux arts. Molière, Fénelon, Racine, sont de rares et belles exceptions. Celui qui se distingua le plus sous ce rapport, comme sous tant d'autres, de ses contemporains, avec sa naïveté hardie et sa curiosité universelle, c'est ce grand original de La Fontaine.

I

Ne suffit-il pas, à vrai dire, de feuilleter le volume des *Fables*, d'en lire une à haute voix pour savoir que l'auteur avait l'œil d'un peintre et l'oreille d'un musicien? Si les vers, alertes et colorés, du conteur, chantent clairement dans notre mémoire, ils s'y peignent aussi, avec une netteté singulière, en tableaux vivants et variés, d'un mouvement juste et vif, d'un dessin fin et souple, d'une nuance discrète et douce. Tantôt, c'est la familiarité maligne et franche de nos vieux miniaturistes, tantôt l'observation ingénieuse et piquante de nos futurs illustrateurs, car ce poète extraordinaire, qui d'une main s'attache à Villon et Marot et de l'autre fait signe à André Chénier et Musset, entre le moyen âge qu'il regrette et le XVIIIe siècle qu'il prépare, pourrait être commenté aussi bien par les prédécesseurs et contemporains de Jehan Fouquet qu'il l'a été par Oudry, Cochin, Moreau, Fragonard, Grandville, Doré et cent

autres, tant il se prête naturellement à toutes les variations, passées et futures, du génie national! Depuis deux siècles, ses œuvres sont le livre de chevet des artistes français, et parfois leur bréviaire. Quel est le peintre, le graveur, le sculpteur qui, une fois au moins dans sa vie, n'a pas tenté de fixer sur la toile, sur le cuivre, ou dans l'argile, une des innombrables visions du fabuliste? Classiques ou romantiques, tous professent pour lui la même admiration. Les rénovateurs du paysage, Corot, Decamps, Th. Rousseau, Millet, amis des bonnes gens comme lui, le promènent aux champs dans leur poche. S'il a tant donné aux artistes, ne leur doit-il rien? Ce serait difficile à croire.

Dès sa petite enfance, et durant son adolescence, nous le voyons furetant dans la bibliothèque de son père, riche en poètes des XVe et XVIe siècles et en romanciers contemporains. Presque tous ces livres sont illustrés. Ovide et Ésope surtout, ceux dont il se nourrit, ne se présentent guère qu'accompagnés de gravures. Il prend déjà là ce goût des vignettes qui, plus tard, lui fera accepter chez Barbin, ou peut-être demander, la collaboration du médiocre, mais habile, François Chauveau pour la publication des *Fables*. A Reims, où s'écoule en partie sa jeunesse débridée, près du copain Maucroix, admirateur et correspondant de Poussin, c'est avec des peintres du cru qu'il fait parfois ses parties fines. L'un d'eux, homme de talent, Hélart, serait, d'après la tradition, le héros du conte des *Rémois*, où il joue, de concert avec sa femme, bohème comme lui, une bonne farce à deux bourgeois « *tous deux gens sots, tous deux gens à sornettes* » ; l'autre, Philippe Lallement, paysagiste, va devenir un des col-

laborateurs assidus de Lebrun. Il y avait temps pour rire, il y avait temps pour causer. Dans les habitudes de l'époque, habitudes d'esprits réfléchis et de parleurs exercés, on ne s'occupait jamais de rien, même par passe-temps, sans en raisonner. Discuteur passionné et parleur intarissable, dans les cercles d'amis, autant qu'il demeurait muet et sourd dans les ennuyeuses compagnies, La Fontaine, chez Maucroix et chez Hélart, avait sans doute déjà exposé ses petites idées sur les arts avant que son installation chez le surintendant Fouquet ne le fît vivre dans un milieu d'artistes et d'amateurs. Déjà, il mettait en première ligne, le dilettantisme au nombre de ses plaisirs :

Contempler les efforts de quelque main savante,
Juger d'une peinture, ou muette ou parlante,
Admirer d'Apollon les pinceaux ou la voix,
Errer dans un jardin, s'égarer dans un bois,
Se coucher sur des fleurs, respirer leur haleine,
Écouter en rêvant le bruit d'une fontaine
Ou celui d'un ruisseau roulant sur les cailloux,
Tout cela, je l'avoue, a des charmes bien doux.

Chez Fouquet, c'est en homme attentif, d'une curiosité préparée, qu'il suit les grands travaux d'architecture et de sculpture dirigés, dans les résidences du surintendant, à Saint-Mandé, et surtout à Vaux-le-Vicomte, par Levau, Lebrun, Lenôtre, dont il s'apprête par ordre et par goût, à chanter la gloire. Parmi tous ces sculpteurs, peintres, graveurs, qui entouraient les chefs, Michel Anguier, Nicolas Legendre, Thomas Poissant, Jacques Houzeau, Jean Legrue, Baudrain, Silvestre, Pérelle, Marot, etc., quelques-uns, sans doute, étaient déjà ou devinrent ses amis. Il leur adressait des vers à

l'occasion, les flattait non sans leur ménager, suivant son habitude, quelque coup de patte, si léger et fin d'ailleurs, qu'on le prenait ou qu'on affectait de le prendre pour une caresse. Tel est le compliment, par exemple, qu'il adresse à Gilbert de Sève, pour son portrait de Mlle Colletet, sa Muse du moment. Après avoir déclaré à Claudine que :

> Pendant que Clarice est absente
> Son portrait lui fait un amant,

il insinue en douceur au peintre qu'il eût aussi bien fait de ne pas se donner tant de peine, car il n'est qu'un seul grand peintre, l'Amour :

> Par d'inutiles soins pour moi tu te surpasses,
> Clarice est dans mon âme avec toutes ses grâces;
> Je m'en fais des tableaux où tu n'as point de part.
> Pour me faire sans cesse adorer cette belle,
> Il n'était pas besoin des efforts de ton art;
> Mon cœur, sans ce portrait, se souvient assez d'elle.

Au fond, il trouvait le portrait médiocre.

L'épisode capital du *Songe de Vaux*, on le sait, est la mise en scène des Trois Arts qui ont le plus contribué à l'embellissement de la résidence, l'*Architecture* (sous le nom de *Palatiane*), la *Peinture* (*Apellanire*), l'*Horticulture* (*Hortésie*), auxquels s'associe l'art de la *Poésie* (*Calliopée*). La Fontaine paraît avoir pris l'idée de ces allégories dans un dialogue, sur *les Délices des Arts*, de son ami Desmarets de Saint-Sorlin, « le plus fou des poètes, mais le plus poète des fous », récemment imprimé. Desmarets, sous le nom d'Eusèbe, offre à Philédon, qui ressemble quelque peu à La Fontaine, de l'introduire

dans un palais qu'habitent les Arts sous les séduisantes apparences d'admirables princesses. Philédon refuse d'abord, il s'excuse, avec modestie, sur son ignorance et sa paresse : « Avant que j'aie appris quelqu'un des Arts pour leur plaire, il se passera bien du temps. — Non, lui répond l'autre, je veux t'apprendre un secret pour avoir en peu de temps l'entrée avec estime dans la chambre de ces belles et honnestes dames. — Je t'en serais bien obligé. — Ce beau secret, c'est l'amour. — J'en suis ravy, s'écrie Philédon, car j'aime fort l'amour et il ne me sera pas malaisé de faire l'amour. — L'amour que tu connais est déshonnête, mais celui que je veux t'apprendre est honneste... Il est fort difficile d'apprendre les arts, et encore plus de s'y rendre habile, excellent et rare... mais il est facile d'aimer les arts, car l'amour est un moyen facile, prompt et merveilleux pour acquérir toutes choses. » La prétention de La Fontaine n'ira jamais au delà; il ne fera ni théorie, ni critique; il a bien trop, pour cela, l'horreur du pédantisme, mais il aimera beaucoup, et, par l'amour, il comprendra.

Les discours des quatre arts, dans le *Songe de Vaux*, prouvent un homme bien informé, en même temps qu'un amateur convaincu et sensible. L'Architecture, pour réclamer le prix, se fonde sur sa stabilité et sur son utilité. La Peinture, assez méprisante pour sa sœur aînée, déclare qu'il ne s'agit pas d'être la plus utile, mais bien la plus séduisante :

A de simples couleurs mon art plein de magie
Sait donner du relief, de l'âme et de la vie ;
Ce n'est rien qu'une toile : on pense voir des corps ;
J'évoque, quand je veux, les absents et les morts...
Quand je veux, avec l'art, je confonds la nature.

L'Horticulture, modeste et timide, ne réclame qu'à peine, en tout petits vers, mais « avec un abord si doux qu'auparavant qu'elle ouvrît la bouche, les juges devinrent plus d'à demi persuadés ». La Peinture, qui est décidément insolente, lui reproche brutalement sa beauté « si frêle et si journalière », mais l'Architecture prend carrément son parti : « N'insultez point à une beauté qui craint tout, à ce que vous dites : si elle languit tous les ans, elle reprend aussi tous les ans de nouvelles forces ; quant à vous, qu'est-il demeuré de ce qu'ont fait autrefois vos Apelle et vos Zeuxis, que le nom de leurs ouvrages, et les choses incroyables que l'on en dit ? Les miens vivent plus de siècles que les vôtres ne sauraient vivre d'années. » La querelle allait s'envenimer, quand la Poésie paraît. Pour les mettre toutes trois d'accord, elle déclare qu'elle seule est leur supérieure et leur dit à chacune son fait :

L'Architecture ?

> Elle loge les Dieux et, moi, je les ai faits.

La Peinture ?

> La Peinture, après tout, n'a droit que sur les corps ;
> Il n'appartient qu'à moi de montrer les ressorts
> Qui font mouvoir une âme et la rendent visible ;
> Seule, j'expose aux sens ce qui n'est pas sensible,
> Et des mêmes couleurs qu'on peint la vérité
> Je leur expose encor ce qui n'a point été.
> ... Je peins, quand il me plaît, la peinture elle-même.

Quant aux jardins, ne sont-ils pas plus beaux, toujours, dans l'imagination des poètes que dans la réalité !

> C'est chez moi qu'il faut voir les trésors du printemps.

En présence de ces rivales passionnées, les juges, embarrassés et prudents, remettent leur décision à quinzaine ; nous l'attendons encore. Mais le poète, dans leur commerce, avait acquis un talent descriptif dont il s'empresse d'accumuler les preuves, en l'appliquant à quelques-unes des œuvres qui décorent le château. Il chante tour à tour les fameuses tapisseries de l'*Histoire de Vulcain*, achetées 11 789 livres en Angleterre, et toutes les peintures de Lebrun, l'*Apothéose d'Hercule*, dans l'antichambre, les *Muses*, dans le salon qui porte leur nom, et cette célèbre *Nuit* ou *Morphée*, dans le plafond de la chambre dorée, qui

Par de calmes vapeurs mollement soutenue,
La tête sur son bras, et son bras sur la nue,
Laisse tomber des fleurs, et ne les répand pas.

C'est avec la même précision qu'il envoie à Maucroix, voyageant en Italie, les détails de la superbe fête donnée à Louis XIV le 22 août 1661, pour laquelle les décorateurs Torelli et Lebrun avaient rivalisé d'imagination inventive et qui détermina l'arrestation du surintendant.

II

La disgrâce de son protecteur, qui atterra La Fontaine, fut, en réalité, pour lui un bonheur. Elle le libéra d'une servitude dorée où son talent s'emprisonnait, elle le rejeta à Paris, dans le cercle militant de ses amis, qui aiguillonnèrent sa nonchalance ; elle lui fournit l'occasion de prouver, par l'éclat périlleux de sa fidélité, une noblesse de cœur et une fermeté de courage que lui-même peut-être ne se soupçonnait point. Le premier et

bon effet de la sévérité royale fut d'obliger notre rêveur casanier à prendre l'air et à voir du pays. En août et septembre 1663, il accompagne de Paris à Limoges, sous la conduite d'un valet de pied du roi, son oncle Jannart, l'ancien substitut de Fouquet, légèrement exilé. Ce fut l'unique voyage de sa vie, le seul où il eut l'occasion de voir d'autres monuments que ceux de Paris, Reims et Versailles; mais aussi, quel voyage! On part le 23 août de Paris, et l'on arrive le 25 à Clamart, étonné « d'avoir déjà fait trois lieues, sans mauvais accident ». Dès cette première station, se décèle le paysagiste, las des splendeurs artificielles de Lenôtre. Il revoit enfin un vrai jardin, de vraies vaches, de vraies eaux, « toutes sortes d'endroits fort champêtres, ce qu'il aime pardessus toutes choses », et devant une belle allée de châtaigniers et de chênes poussant en liberté, il s'écrie, comme un prisonnier délivré :

J'aime cent fois mieux cette herbe,
Que ces précieux tapis
Sur qui l'Orient superbe
Voit ses empereurs assis...
A quoi sert tant de dépenses ?
Les grands ont beau s'en vanter ;
Vive la magnificence
Qui ne coûte qu'à planter !

A Clamart, on se repose un jour, puis l'on va prendre au Bourg-la-Reine « la commodité du carrosse de Poitiers qui y passe tous les dimanches ». Ce carrosse, lui-même, chemine d'un petit train. Cependant, on arrive à Limoges en moins de vingt jours, le 12 septembre, par Orléans, Blois, Amboise, Châtellerault, Bellac. Quelques lettres du poète à sa femme, nous donnent, jour par

jour, ses impressions. On y voit l'esprit souple de l'observateur sincère se dégager rapidement des idées convenues parmi lesquelles il venait de vivre, et reprendre, au contact de la nature qui l'enchante, toute sa liberté de jugement.

Les ruines du château d'Étampes ne l'arrêtent pas longtemps : « C'est l'ouvrage de Mars, méchant maçon, s'il en fut jamais. » A Orléans, le monument de Jeanne d'Arc, élevé en 1458, restauré au XVI[e] siècle, lui parut, comme de juste, une œuvre d'un pauvre style. Ses yeux étaient trop pleins encore des majestés et des draperies classiques : « Je vis la Pucelle, mais, ma foi, ce fut sans plaisir : je ne lui trouvai ni l'air, ni la taille, ni le visage d'une amazone... Je la regardai, pour l'amour de M. Chapelain, plus longtemps que je n'aurais fait. Elle est à genoux devant une croix, et le roi Charles en même posture vis-à-vis d'elle, le tout fort chétif et de petite apparence. »

Ce groupe curieux, en bronze, l'un des monuments les plus vénérables de notre histoire, a été détruit par la Révolution. Les dessins qui nous en restent semblent indiquer que ces figures, un peu minces sur un trop haut piédestal, probablement gauches et naïves, étaient cependant d'un caractère simple et expressif. A Cléry, le tombeau de Louis XI l'arrête et le satisfait. Il est vrai que ce n'est plus le mausolée en bronze avec émaux commandé par le roi lui-même et dessiné par Colin d'Amiens, qu'ont détruit les Huguenots, mais une imitation en marbre, de date récente (1622), par Michel Boudin, d'Orléans. La description est précise et la réflexion fine : « On voit Louis XI à genoux sur son tombeau,

quatre enfants aux coins : ce seraient quatre anges et ce pourraient être quatre Amours, si on ne leur avait point arraché les ailes. Le bon apôtre de roi fait là le saint homme, et est bien mieux pris que quand le Bourguignon le mena à Liège. A ses genoux sont ses Heures et son chapelet, et autres menus ustensiles, sa main de justice, son sceptre, son chapeau et sa Notre-Dame; je ne sais comment le statuaire n'y a point mis le prévôt Tristan; le tout est de marbre blanc et m'a semblé d'une bonne main. »

C'est à Blois, devant ce château composite, dont une aile date de Louis XII, l'autre de François Ier, la dernière, toute récente, de Gaston d'Orléans (qui sans doute aurait détruit avec plaisir les deux premières, s'il en avait eu le temps), que le vieil esprit champenois et français, nourri de Moyen âge et de Renaissance, se réveille franchement chez le chantre officiel de Lebrun. « Toutes ces trois pièces ne font, Dieu merci, nulle symétrie, et n'ont ni rapport, ni convenance, l'une avec l'autre... Ce qu'a fait faire François Ier, à le regarder du dehors, me contenta plus que tout le reste : il y a force petites galeries, petites fenêtres, petits balcons, petits ornements sans régularité et sans ordre; cela fait quelque chose de grand qui plaît assez. » Parlerions-nous autrement aujourd'hui? La pensée est assez neuve et inattendue à une époque où la formule classique était si universellement acceptée et lorsque presque personne, parmi les artistes et les historiens, ne pensait encore à étudier les transformations du beau et à jouir de leur variété infinie.

Après s'être arrêté à Amboise pour se faire montrer le cachot où fut enfermé, quelque temps auparavant, le

pauvre Fouquet et avoir pleuré devant une porte dont le soldat de garde n'a pas la clef, c'est à Richelieu que le voyageur fait sa plus intéressante halte. Pour aller visiter ce château célèbre, dont l'ami Desmarets a chanté les beautés dans ses poèmes des *Promenades*, il plante là sa compagnie. « Comme Richelieu n'était qu'à cinq lieues, je n'avais garde de manquer de l'aller voir : les Allemands se détournent bien pour cela de plusieurs journées ! » Les Allemands, en effet, voyageaient déjà volontiers chez nous et ils étudiaient avec soin nos monuments. Nous en trouverons d'autres preuves. L'édifice construit par Lemercier était alors dans toute sa splendeur; les collections de sculptures et de peintures, réunies par le grand cardinal, qui devaient, au commencement de notre siècle, se disperser de tous côtés, après la destruction radicale du château par la bande noire, remplissaient encore toutes les chambres et galeries. La Fontaine ne les entrevoit qu'en passant, pressé qu'il est, d'abord, par un concierge impatient, et, ensuite, par la tombée rapide du jour, mais avec une netteté de regard qui suppose une certaine expérience. La lettre qu'il écrit cinq ou six jours après, pour fixer ses souvenirs, n'a pas moins de vingt pages. Après avoir admiré les statues antiques, Mars et Hercule, qui gardent l'entrée, et le beau bronze de Berthelot, surmontant le dôme, la *Renommée*, dans la même attitude que celle de Pierre Biard au musée du Louvre, il examine les bustes et statues qui garnissent les façades. Il y compte quatre Vénus, « une entre autres, dont M. de Maucroix dit que le Poussin lui a fort parlé, jusqu'à la mettre au-dessus de celle de Médicis ». Cette statue venait de Pouzzoles ;

on ignore ce qu'elle est devenue. Mais ce qui emporte pardessus tout son admiration, ce sont les deux *Captifs* de Michel-Ange (musée du Louvre) placés de chaque côté du vestibule, ces géants douloureux auxquels le violent génie du maître a refusé la grâce trop humaine de la régularité ordinaire des formes comme pour en mieux accentuer le caractère prodigieux et idéal. Au risque de scandaliser ses amis, Girardon et Mignard, c'est à cette imperfection que le poète se laisse ravir : « Il y a un endroit qui n'est quasi qu'ébauché, soit que la mort, ne pouvant souffrir l'accomplissement d'un ouvrage qui devait être immortel, ait arrêté Michel-Ange en cet endroit-là, soit que ce grand personnage l'ait fait à dessein, et afin que la postérité reconnût que personne n'est capable de toucher une figure après lui. De quelque façon que cela soit, je n'en estime que davantage ces deux captifs, et je tiens que l'ouvrier tire autant de gloire de ce qui leur manque que de ce qu'il leur a donné de plus accompli. »

L'heure et le concierge le poussant, c'est presque au crépuscule qu'il traverse les galeries de peinture. Néanmoins, il tient à s'arrêter « aux originaux des Albert Dure, des Titians, des Poussins, des Pérugins, des Mantégnes et autres héros dont l'espèce est aussi commune en Italie que les généraux d'armée en Suède ». Le *Combat de l'Amour et de la Chasteté*, ou de Pallas et Vénus, par Pérugin (musée du Louvre), que le concierge, d'ailleurs, ne sait pas lui nommer, lui semble plein « de visions fort plaisantes ». Il en trouve la composition « burlesque et énigmatique » comme la peinture en avait semblé médiocre, en 1505, à la marquise Isabelle d'Este ; il s'étonne seulement que l'avantage reste à Pallas : « La pauvre

Vénus est blessée par son ennemie. En quoi l'ouvrier a représenté les choses non comme elles sont, car, d'ordinaire, c'est la beauté qui est victorieuse de la vertu, mais plutôt comme elles doivent être. » Il reconnaît dans la Magdeleine du Titien « grosse et grasse, et fort agréable, comme aux premiers jours de sa pénitence, auparavant que le jeûne eût commencé d'empiéter sur elle », l'original « d'une dondon que son cousin a fait mettre sur la cheminée de sa salle ». Il profite des derniers rayons du couchant pour passer en revue les statues du jardin, la plupart des antiques, dont quelques-unes ont été recueillies au Louvre, mais dont la plupart sont aujourd'hui détruites ou perdues.

Si rapides que soient toutes ces impressions, elles dénotent une sensibilité sincère et sans parti pris, et l'on peut regretter que Louis XIV et Colbert n'aient pas fait voyager plus longtemps et plus loin les amis de Fouquet. Dorénavant, depuis son retour, c'est à Paris et dans la banlieue que le poète, amateur de sculptures et de tableaux, promènera sa curiosité insatiable, parmi les collections des grands seigneurs et des gros financiers, ou dans les résidences de ses protecteurs. Pendant plusieurs années, gentilhomme ordinaire de la duchesse douairière d'Orléans, il fréquentera le palais du Luxembourg, dont la galerie gardait encore toutes les toiles de Rubens ; ensuite, il habitera, dans le faubourg Saint-Antoine, l'hôtel de la Folie-Rambouillet, puis, dans la rue Platrière, l'hôtel d'Hervart, tous deux connus par la richesse de leurs décorations. L'été, il sera accueilli dans les châteaux historiques d'Anet et Chantilly. Parmi ses commensaux habituels, soit chez Boileau, rue du Vieux-Colombier,

soit dans les cabarets littéraires, avec Molière, Chapelle, Racine, on trouve des musiciens et des peintres. C'est à un joueur de flûte, Descoteaux, que Molière glisse dans l'oreille sa confidence, en regardant les jeunes gens, Racine et Boileau, taquiner irrévérencieusement La Fontaine : « Nos beaux esprits ont beau se trémousser, ils n'effaceront pas le bonhomme. » Mignard, le peintre à la mode, fait partie de la bande ; c'est un Champenois, et Molière, très lié avec lui depuis leur rencontre à Avignon, s'essaie, à son tour, sous son influence, à la poésie descriptive et didactique, en développant leurs idées communes sur la peinture dans la *Gloire du Val-de-Grâce.*

Le poème de Molière, en l'honneur de Mignard et de la Peinture, fut suivi à brève échéance par le roman de *Psyché*, où La Fontaine intercala quelques jolis vers en l'honneur de Girardon, autre Champenois, et de la sculpture. Tout le livre, à vrai dire, n'est qu'une suite de descriptions architecturales, plastiques, pittoresques dans lesquelles le poète se complaît à exercer la souplesse de son talent. Le prétexte est une promenade matinale à Versailles, pour en visiter les travaux, des quatre bons compagnons, Molière, Racine, Boileau, La Fontaine, sous les noms transparents de Gélaste, Acante, Ariste et Polyphile. Après avoir admiré le château, on s'arrête dans la *Grotte de Thétis*, récemment achevée, pour entendre la lecture du manuscrit. Polyphile ne commence pas avant d'avoir décrit, par le menu, ce singulier édifice avec ses sculptures, ses mosaïques, ses rocailles et ses innombrables combinaisons de jets d'eau qui se croisaient à certains moments de tous les côtés, pour surprendre et tremper le visiteur. « Les quatre amis ne voulurent point

être mouillées ; ils prièrent celui qui leur faisait voir la grotte de réserver ce plaisir pour le bourgeois ou pour l'Allemand et de les placer en quelque coin où ils fussent à couvert de l'eau. » La *Grotte de Thétis* a été détruite sous Louis XIV même, pour faire place à l'aile neuve du Nord, mais les sculptures qui la décoraient ont été transportées et utilisées dans le palais ou dans le parc ; on peut donc juger, *de visu*, de l'exactitude avec laquelle La Fontaine les a traduites en langage poétique. Les morceaux les plus importants, *Apollon servi par les Nymphes*, de Girardon et Regnaudin, et les deux groupes des *Chevaux du Soleil pansés par des Tritons*, de Gilles Guérin et des frères Marsy, furent placés, en 1775, par Hubert Robert, sous la grotte artificielle figurant l'entrée du palais de Thétis, dans le bosquet des *Bains d'Apollon.* C'est là qu'aujourd'hui encore

Clymène auprès du Dieu pousse en vain des soupirs...
Elle rougit parfois, parfois baisse la vue
(Rougit, autant que peut rougir une statue :
Ce sont des mouvements qu'au défaut du sculpteur
Je veux faire passer dans l'esprit du lecteur)...
Parmi tant de beautés, Apollon est sans flamme :
Celle qu'il s'en va voir, seule occupe son âme.

L'explication de la froideur du majestueux Apollon vient, à coup sûr, d'un bon ami, mais elle nous prouve que La Fontaine l'avait remarquée avant nous. Les deux jolies figures de Tuby, Galatée et Acis, se sont réfugiées dans le bosquet de l'Arc de Triomphe :

L'un est le jeune Acis, aussi beau que le jour.
Les accords de sa flûte inspirent de l'amour :
Debout, contre le roc, une jambe croisée,
Il semble, par ses sons, attirer Galatée,
Par ses sons, et peut-être aussi par sa beauté.

Dans le roman même de Psyché, ce ne sont que jardins, temples et palais, palais classiques, naturellement, en marbre ou porphyre, où sont employés les trois ordres,

> Ces ordres dont les Grecs nous ont fait un présent,
> Le Dorique sans fard, l'élégant Ionique
> Et le Corinthien superbe et magnifique...

puis des statues, des bas-reliefs, des peintures décoratives et mobiles, des tapisseries. Psyché se compose un musée avec ses seuls portraits : « Dans une chambre elle était représentée en amazone ; dans une autre, en nymphe, en bergère, en chasseresse, en Grecque, en Persane, en mille façons différentes et si agréables que cette belle eut la curiosité de les éprouver, un jour l'une un jour l'autre, plus par divertissement et par jeu, que pour en tirer aucun avantage, sa beauté se soutenant assez d'elle-même. » A ce passage, Racine de s'écrier : « Changer d'ajustement tous les jours, je ne voudrais point d'autre paradis pour nos dames ! » Tout ce roman-poème de *Psyché* est animé d'un enthousiasme ardent pour la beauté qui se multiplie en admirables visions d'artiste. Les tableaux, tout faits, paysages, figures réelles ou idéales, groupes expressifs, scènes champêtres et d'intérieur s'y succèdent, autour des dialogues d'amour et d'élégie, avec une aisance et un charme vraiment platoniques. On y trouve jusqu'à des sculptures funéraires : « Les deux sépulcres se regardaient. On voyait Myrtis sur le sien, entourée d'Amours qui lui accommodaient le corps sur des carreaux. Mégano, de l'autre part, se voyait couchée sur le côté, un bras sous la tête, versant des larmes en la posture où elle était morte. »

Ne croirait-on pas lire des épigrammes inédites de l'Anthologie? A la page suivante, le poète construit et décore un temple de Paphos « en style ionique, à cause de l'élégance », avec une clarté de dispositions dans l'aspect et une fertilité d'inventions dans l'ornement et le détail d'une grâce athénienne. On ne saurait être surpris que ce roman de *Psyché* ait servi, si longtemps, de mine aux sculpteurs, peintres, graveurs, tapissiers, et qu'à la fin de sa lecture, les amis de Polyphile, le poète-dilettante, aient chaudement applaudi à sa profession de foi, si personnelle et si franche, qui termine l'hymne célèbre à la Volupté :

Volupté, Volupté, qui fus jadis maîtresse
Du plus bel esprit de la Grèce,
Ne me dédaigne pas, viens-t'en loger chez moi ;
Tu n'y seras pas sans emploi.
J'aime le Jeu, l'Amour, les Livres, la Musique,
La Ville et la Campagne, enfin tout ; il n'est rien
Qui ne me soit souverain bien,
Jusqu'au sombre plaisir d'un cœur mélancolique.
Viens donc, et de ce bien, ô douce Volupté,
Veux-tu savoir au vrai la mesure certaine ?
Il m'en faut tout au moins un siècle bien compté,
Car trente ans, ce n'est pas la peine.

III

Peut-on être moins pessimiste? Le vœu du poète ne fut pas complètement exaucé. Il n'eut pas son plein siècle, il n'obtint que soixante-quatorze ans, mais il les employa bien, du moins à son gré, savourant jusqu'au bout la douceur de vivre, douceur épurée, dans les derniers temps, par une conversion sincère, et qu'il trouvait, de plus en plus, dans la poésie et les arts.

De 1680, date de son installation rue Saint-Honoré, jusqu'à sa mort, que de petites circonstances révèlent la persistance de sa passion pour les arts du dessin ! D'abord les publications successives de ses Fables, toujours accompagnées, dans les éditions originales, par des estampes, soit de Chauveau, soit des élèves de Chauveau. Après les éditions de Paris, viennent les éditions d'Amsterdam, des Fables, des Contes, avec illustrations de Romain de Hooghe et de Van Vraner. Puis voici des vers faits pour des peintres ou des graveurs, deux quatrains en tête du recueil des dessins de La Fage, l'un sous le portrait de Van der Bruggen, qui les a gravés, l'autre, un sixain, au bas du portrait de Mezzetin, l'acteur de la Comédie italienne, par De Troy, etc. A propos d'un pâté, mangé en compagnie de Girardon « son Phidias et de toute la terre » et dont il remercie l'envoyeur, il donne son avis sur deux statues de Louis XIV, en cours d'exécution, dont il suit le travail. L'une est de Desjardins, l'autre de Girardon. La première, en bronze doré, représente le roi couronné par la Victoire, au-dessus de quatre esclaves enchaînés. C'est celle qui ornera la Place des Victoires jusqu'en 1792 et dont les derniers débris, les captifs, gémissent aujourd'hui sur la façade des Invalides. La seconde est une statue équestre, celle qui restera aussi sur la place Vendôme jusqu'à la Révolution.

En 1687, le vieillard commande, pour le petit appartement qu'il occupe, rue Saint-Honoré, chez Mme de la Sablière, une collection de bustes, en terre cuite, de Platon, Épicure, Sénèque et ses autres amis, les philosophes de l'antiquité, et quand il remercie le duc

de Vendôme de ses générosités, il ne lui dissimule point que cet argent

Ne vous déplaise, s'en ira
En bas-reliefs, *et cætera.*

Néanmoins, durant cette dernière partie de sa vie, c'est surtout la musique qui le passionne. Grand amateur de théâtre, familier des coulisses, ami de la Champmeslé, collaborateur du mari, c'est à la Comédie qu'il fait jouer, en ce temps-là, plusieurs actes, mais depuis longtemps il fréquente aussi l'Opéra ; il n'a même qu'un rêve, celui d'y entendre chanter ses vers et d'y rivaliser avec Quinault. Les livrets ou projets de livrets s'accumulent dans ses tiroirs ; c'est *Galatée* qui ne fut jamais achevée, c'est *Daphné* que Lulli lui avait demandée puis qu'il refusa de mettre en musique, c'est *l'Astrée* sur laquelle travailla l'abbé Colasse, qui fut représentée en 1691, quand le poète avait soixante-dix ans, sans grand succès. On connaît ses démêlés avec Lulli qui l'avait berné et dont il se vengea si vivement dans sa satire du Florentin. Pourtant, il ne lui garda pas rancune, non plus qu'à Quinault, puisqu'il leur fournit des dédicaces au roi pour leurs opéras d'*Amadis* et de *Roland.*

Son épître à M. de Niert, musicien célèbre, nous fait pleinement connaître son opinion sur la musique de son temps, et en particulier sur l'opéra, tel que l'école italienne avec ses décors éclatants et changeants, ses chœurs nombreux et bruyants, son instrumentation sonore et compliquée, l'avait, depuis trente ans, avec les encouragements du roi, développé et transformé. M. de Niert, qui avait, au dire de son ami, inventé « le bel art de

conduire la voix », était un professeur de la vieille roche ; le poète, lui aussi, tient pour l'ancien style. Le surprenant spectacle des machines et changements à vue ne lui paraît bon qu'à éblouir le bourgeois ; son âme n'en est point émue, ses yeux en sont rarement contentés :

Quand j'entends le sifflet, je ne trouve jamais
Le changement si prompt que je me le promets :
Souvent au plus beau char le contrepoids résiste ;
Un Dieu pend à la corde et crie au machiniste ;
Un reste de forêt demeure dans la mer
Ou la moitié du ciel au milieu de l'enfer.

Le mélange de la comédie, du ballet, de la musique, ne lui dit non plus rien qui vaille. Il se déclare pour la séparation des genres, afin d'en mieux jouir :

Si les yeux sont charmés, l'oreille n'entend guère.

Sur la scène trop d'acteurs, dans l'orchestre trop d'instruments, et surtout d'instruments bruyants ! Son goût, délicat et discret, proteste contre cette cohue et ce tapage :

La voix veut le téorbe et non pas la trompette;
Et la viole, propre aux plus tendres amours,
N'a jamais, jusqu'ici, pu se joindre aux tambours.

Où sont Mlle Raymon, Mlle Hilaire, les chanteuses de sa jeunesse, les Gauthier, ces beaux joueurs de luth, Hémon et Chambonnière, ces deux clavecinistes, et tous les compositeurs si simples, Du But, Lambert, Camus, qui faisaient « des chants mélodieux sur quelques airs choisis » ?

Il faut vingt clavecins, cent violons pour plaire ;
On ne va plus chercher au bord de quelque bois
Des amoureux bergers la flûte et le hautbois,
Le téorbe charmant qu'on ne pouvait entendre
Que dans une ruelle, avec une voix tendre.

L'opinion de M. de Niert et de La Fontaine était sans doute partagée par un certain nombre d'amateurs parisiens. N'est-il pas assez piquant de voir, en 1677, l'Italien Lulli traité avec la même indignation que devait l'être, deux cents ans après, l'Allemand Wagner ? La conclusion du poète, c'est qu'il préfère à tout la musique de chambre, et il donne rendez-vous à M. de Niert chez Mlle Certain :

De cette aimable enfant le clavecin unique
Me touche plus qu'Isis et toute sa musique.
Je ne veux rien de plus, je ne veux rien de mieux
Pour contenter l'oreille, et l'esprit, et les yeux.

Quelques années après, pour avoir le plaisir d'entendre plus souvent, avec quelques amis, cette jolie et délicieuse musicienne, il fait installer chez lui un clavecin dans la *Chambre des Philosophes*. Ce clavecin le suivit-il à l'hôtel d'Hervart où, quelques années après, vieilli et assagi, et tout désemparé par la mort de sa fidèle tutrice, Mme de La Sablière, le grand enfant fut recueilli avec la grâce que l'on sait ? Nous l'ignorons, mais il y avait d'autres clavecins dans la maison, et aussi des statues, et aussi des tableaux, car M. d'Hervart était un illustre amateur, qui, dans le temps même où La Fontaine composait *Psyché* et les vers sur Apollon, avait chargé Mignard, leur ami commun, de décorer son hôtel. Mignard avait peint, dans le salon, toutes les aventures d'Apollon, il avait fait son chef-d'œuvre avec l'*Apothéose de Psyché*, plafonnant sous la voûte du cabinet, de même que récemment, notre Paul Baudry a fait aussi, avec le même sujet, son dernier chef-d'œuvre dans la voûte du cabinet de Chantilly. Jean de La Fontaine put s'endormir au milieu des images de la

Beauté et de la Grâce qui avaient enchanté sa jeunesse. Les Fées des Arts, comme il les appelait, après l'avoir escorté durant le long rêve de sa vie insouciante et païenne, venaient sourire encore à sa paisible agonie de chrétien.

THÉOPHILE GAUTIER

CRITIQUE D'ART

(1811-1872)

Dans quelle famille de cette flore des esprits mille fois plus riche et plus variée que la flore végétale, les philosophes à microscope rangeront-ils l'esprit brillant et vivace, que vient d'effeuiller le souffle de la mort? Dans Gautier, ne verront-ils qu'un poète ? En feront-ils un peintre? Seront-ils forcés de reconnaître en lui un de ces types exceptionnels, rares et précieux, dont la complexité échappe aux classifications ordinaires, et que produisent seules les civilisations avancées par des croisements inattendus des races et des intelligences ? Probablement. L'œuvre laissée est œuvre d'écrivain, l'âme qui l'anime est une âme d'artiste. La lyre qu'a tenue le poète est une lyre ciselée et émaillée dont les cordes scintillantes réjouissaient, par un singulier miracle, les regards autant que l'oreille, et répandaient, dans l'air surpris, des vibrations de couleurs en même temps que des vibrations sonores. Qui n'est que lettré ne comprend qu'à demi ces phrases peintes et ces strophes sculptées; qui n'est qu'artiste ne goûte pas tout entier le charme de ces fresques rimées et de ces bas-reliefs écrits. Poète, romancier, voya-

geur, feuilletoniste, critique, Théophile Gautier se présente partout avec ce double caractère; l'imagination, d'où procède sa conception, est essentiellement pittoresque et sculpturale; le génie d'expression est poétique et littéraire.

Pour bien étudier ce grand écrivain, même à un point de vue très spécial, il faudra donc toujours le chercher dans l'ensemble de son œuvre. Ce qu'il est, poète et artiste, il l'est partout ; sa poésie n'est pas toute en ses vers, et ce serait bien mal comprendre son dilettantisme passionné et curieux que d'en chercher l'expression dans ses seuls articles de beaux-arts. La puissance de sa conception imaginative éclate parfois avec autant de vivacité dans ses feuilletons que dans ses poèmes ; l'ardeur de ses enthousiasmes d'artiste trouve aussi souvent l'occasion de se répandre dans des récits de voyages que dans des comptes rendus de Salons. Si Théophile Gautier tint une aussi grande place dans le monde des arts que dans le monde des lettres, il le dut bien plus à la nature même de son talent qu'à la spécialité de certains travaux de critique pour lesquels il éprouva d'ailleurs, en tout temps, une répugnance marquée. Ce contemplateur insatiable de la beauté idéale ou vivante qui dut à ses feuilletons de journal sa réputation la plus brillante, sinon la plus durable, ne fut jamais qu'un feuilletoniste à contre-cœur. Le juger comme un esthéticien de profession serait donc commettre une grosse erreur à son préjudice. Théophile Gautier n'est pas un critique, c'est un créateur, c'est un artiste ; il en a le tempérament et la passion, les procédés et le langage ; son écriture est une palette et sa plume un pinceau.

Dans sa première jeunesse Théophile Gautier hésita

quelques années entre ses deux vocations, ou plutôt il conçut, avec une fougue généreuse, la pensée et l'espoir de les suivre à la fois toutes les deux. Dès cet instant la poésie et la peinture lui apparurent comme deux sœurs jumelles, de même taille et d'une égale beauté, qui devaient toujours marcher enlacées, l'une à l'autre, et ne jamais chanter, chacune à son tour, que des hymnes en l'honneur de leur divine union. En 1828, à l'âge de dix-sept ans, il entre dans l'atelier de Rioult, élève de David et de Regnault ; en 1830, il publie ses premières *Poésies*. Dans ce petit recueil, écrit sous l'influence des *Orientales* et des *Pensées de Joseph Delorme*, perce déjà, à travers la mélancolie des élégies familières, un goût particulier de la description exacte et colorée que le jeune poète a puisé chez le grand initiateur, Victor Hugo, mais qu'il a singulièrement avivé et fortifié par un commerce assidu et enthousiaste avec les vieux poètes de la Renaissance. Le travail de l'atelier lui a donné d'ailleurs des habitudes de vision ferme et précise qu'il transporte hardiment dans la composition littéraire. Des séries entières de pièces, celles par exemple qu'il intitule *Paysages et Intérieurs*, sont exécutées non pas comme des poèmes où se développe une action, où s'analyse un sentiment, mais comme de véritables tableaux où les divers objets se rangent, simultanément, à leurs plans divers, dans un parti pris de lumière, pour éveiller une sensation de joie physique bien plus qu'une émotion de l'ordre intellectuel ou moral.

Cette tendance à donner pour objet au rythme poétique l'expression d'une vision purement plastique se développe bientôt avec plus de franchise et d'éclat dans le fameux poème *théologique* (!) d'*Albertus* ou *l'Ame et le*

Péché. Dans cette composition ultra-romantique où sont accumulées à dessein, pour le plus grand ébahissement du Philistin, les descriptions violentes et fantastiques, libertines et grotesques, le Jeune-France, tout frais ravi par les tableaux des écoles coloristes et les estampes des maîtres anciens, s'en donne décidément à cœur joie. Mille souvenirs des images, belles ou étranges, qu'il a longuement contemplées sur les murailles des musées ou dans les portefeuilles des collectionneurs s'agitent pêle-mêle dans son cerveau ; il s'efforce de les fixer toutes dans son poème en quelques traits hardis de son alexandrin éclatant, net, franc, souple et solide. Véronèse et Rembrandt, Callot et Goya sont ses vrais inspirateurs ; on peut mettre leur nom au bas de telle ou telle strophe, à côté de tel ou tel vers. Le poète, avec cette bonhomie joviale qui fut, de bonne heure, un des traits nationaux de son talent, ne leur marchande pas d'ailleurs sa reconnaissance ; il les cite à tout propos, parfois même hors de propos, en pleine action, au moment où l'on s'attend le moins à ces citations de dilettante. Ces tableaux, gracieux ou horribles, sont brossés d'une main preste, déjà singulièrement habile, avec une verve éblouissante. Au lendemain des périphrases incolores et pédantesques de l'école académique, on pouvait applaudir, avec raison, à des descriptions si vives et si franches. On sait par cœur ce début :

> Sur le bord d'un canal profond, dont les eaux vertes
> Dorment, de nénuphars et de bateaux couvertes,
> Avec ses toits aigus, ses immenses greniers,
> Ses tours au front d'ardoise où nichent les cigognes,
> Ses cabarets bruyants qui regorgent d'ivrognes,
> Est un vieux bourg flamand tel que les peint Téniers.

Et à l'instant même le poète, faisant à la fois l'éloge et la critique du genre qu'il venait de renouveler, s'écriait :

Il ne manque vraiment au tableau que le cadre
Et que le clou pour l'accrocher !

Le succès d'*Albertus* fut grand dans les ateliers autant que dans les librairies. Les poètes et les peintres de la nouvelle école furent ravis de se trouver si rapprochés. Jamais le « *Ut pictura poesis* » n'avait été si bien pris à la lettre. Gautier n'avait plus à hésiter ; il marcha, d'un pas délibéré, dans la route qui s'ouvrait devant lui la première, il publia, l'année suivante, un autre volume, *les Jeunes-France*, *romans goguenards*, où, narguant à la fois le passé et le présent, les classiques et les romantiques, dans une langue vive et joyeuse, éclatante et légère, qui jaillit du vrai fonds français comme la langue de Diderot, de Voltaire, de Rabelais, il se révéla comme un prosateur de premier ordre et un esprit sardonique des plus indépendants. Le pinceau était peu à peu sacrifié à la plume. Gautier, se trouvant armé d'un pareil instrument, n'avait qu'à prendre place aux côtés de Victor Hugo, de Balzac, d'Alfred de Vigny, d'Alexandre Dumas. Bien que sa sympathie intime et profonde fût toujours pour les peintres et les sculpteurs, ce n'était point avec leurs armes qu'il devait combattre pour eux ; il était, d'une autre part, assez richement doué pour exprimer, à sa façon, les grands rêves de forme et de couleur dont il était tourmenté, il servirait donc mieux la cause qu'il embrassait avec ardeur, la cause des hommes qu'il admirait, Ingres et Delacroix, Barye et Decamps, Corot et

Dupré, en leur préparant un public curieux et passionné qu'en leur donnant un rival de plus, peut-être impuissant et malheureux.

Peu de livres ont autant que les romans et les vers de Gautier contribué à répandre dans le public le goût des scènes colorées et des compositions plastiques. Quel musée étrange et varié que celui qui s'ouvre par le *Portail* fleuronné de la *Comédie de la Mort* et s'achève par les esquisses rapides et émues des *Tableaux du Siège* ! Tous les pays, tous les siècles, toutes les civilisations y apparaissent tour à tour, évoqués et fixés par la volonté hardie d'une imagination curieuse, dans des cadres éclatants. N'y trouvons-nous pas une galerie antique (*le Roi Candaule*, *le Roman de la Momie*, *Arria Marcella*, *la Nuit de Cléopâtre*, *la Chaîne d'or*, etc.)? Une galerie italienne (*le Triomphe de Pétrarque*, *Jettatura*, *le Carnaval de Venise*, etc.)? Une galerie espagnole (*Militona*, *Ribeira*, *Zurbaran*, *Valdès Léal*, etc.) ? Une galerie allemande et flamande (*la Toison d'Or*, *le Thermodon*, *Melancholia*, *Thébaïde*, etc.)? Une galerie orientale (*Fortunio*, *Aratus*, *Chinoiserie*, etc.)? Une galerie française, la plus riche et la plus éclatante de toutes, où l'on rencontre à l'entrée *Mademoiselle de Maupin*, *les Vendeurs du Temple Notre-Dame*, et *les Grotesques*; à la sortie, *Spirite*, *le Capitaine Fracasse*, *Émaux et Camées*, *la Nature chez elle* ? Combien d'imaginations ont été éveillées au sentiment de la beauté sculpturale et pittoresque par telle ou telle page de ces fantaisies étincelantes, où la vision du poète est si pénétrante et si claire! Combien d'esprits ignorants ont pris goût aux magnificences évanouies de l'Antiquité et de la Renaissance, se sont sentis tout

à coup attirés vers l'étude féconde du passé, en lisant ces courtes nouvelles où la science de l'archéologue se fait si vivante et si séduisante ? *Mademoiselle de Maupin* (1835) et la *Comédie de la Mort* (1838) nous montrent le dilettantisme enthousiaste et passionné de Gautier, monté à son paroxysme. D'une voix grave, dans les poèmes, d'une voix attendrie, dans le roman, c'est là qu'il chante ses plus beaux hymnes à cette insaisissable beauté, dont la poursuite fut le grand souci de sa vie ; c'est là qu'il donne vraiment son plus vigoureux coup d'aile, et plane, dans une extase superbe, avec une majesté dédaigneuse, au-dessus des intérêts mesquins et des petites ambitions qui agitent la fourmilière humaine. Jamais peut-être les angoisses d'une âme abandonnée aux désirs renaissants de la passion sensuelle que ses jouissances altèrent et que ses enivrements torturent n'ont été exprimées avec une plus âpre franchise que dans ce roman étrange où l'aspiration vers l'idéal se fait sans cesse jour à travers la forme paradoxale et libertine. Théophile Gautier est là tout entier, avec son avidité insatiable pour les beaux spectacles de l'art et de la nature, son mépris hautain et profond pour les vulgarités quotidiennes de la vie, sa compassion ironique et railleuse pour les activités factices de la civilisation moderne, sa nostalgie des pays ensoleillés et des siècles religieux. « Je suis un homme des temps homériques, le monde où je vis n'est pas le mien, et je ne comprends rien à la société qui m'entoure. O beauté, nous ne sommes créés que pour t'aimer et t'adorer à genoux si nous t'avons trouvée, pour te chercher éternellement à travers le monde, si ce bonheur ne nous a pas été donné. » Bien que le poète se déclarât, en plus

d'un endroit, païen, tout à fait païen, il ne parvient cependant pas à se tromper lui-même, il aime trop la beauté pour ne pas la comprendre partout, et après avoir adoré les Vénus de la Grèce et les Bacchantes de Venise, il tombe, plus d'une fois, à genoux, en pleurant, aux pieds des douces Madones de l'Ombrie et des Vierges frêles de l'Allemagne. On ne trouverait, je crois, à aucune époque, l'amour des œuvres d'art éclatant, dans une jeune imagination, avec une effervescence plus généreuse, accompagnée de plus nobles angoisses.

C'est donc bien là l'intelligence d'un créateur, une intelligence féconde et active qui sera tourmentée, jusqu'à la mort, par le besoin fatal de réaliser ses rêves et par le sentiment non moins fatal de l'impuissance humaine. A peine Gautier, tremblant devant le génie des maîtres anciens, a-t-il laissé tomber sa palette et son pinceau, qu'il commence à se troubler en saisissant sa plume, cette merveilleuse plume avec laquelle pourtant il taille la phrase comme un marbre, modèle les mots comme une argile, polit les épithètes comme des diamants; tous les dictionnaires lui semblent pauvres, incapables de donner les sonorités qu'il cherche pour chanter la beauté qu'il pressent : « Les langues ont été faites par je ne sais quels goujats qui n'avaient jamais regardé avec attention le sein d'une femme, et l'on n'a pas la moitié des termes les plus indispensables. » Ces plaintes sont sincères, et s'échappent du cœur d'un véritable artiste; mais combien nous devons les trouver exagérées, nous qui savons ce que réservaient dès lors de nobles enthousiasmes et de joies délicates à la postérité des poèmes exquis ou grandioses, tels que *le*

Triomphe de Pétrarque, *les Ténèbres*, *Melancholia*, *Thébaïde*, *le Sommet de la Tour* qui étaient publiés peu de temps après. Dans ces pièces, comme dans presque toutes celles qui composent la *Comédie de la Mort*, l'écrivain rivalise avec plus d'ardeur que jamais avec les peintres, les sculpteurs, les architectes, et il rivalise victorieusement. Le recueil lui-même, dans son ensemble, est construit comme une église gothique ; la préface est le *Portail*, la conclusion est le *Sommet de la Tour* :

En funèbres caveaux creusez-vous, ô mes vers !
Puis montez hardiment comme les cathédrales,
Allongez-vous en tours, tordez-vous en spirales,
Enfoncez vos pignons au cœur des cieux ouverts.
Vous, oiseaux de l'amour et de la fantaisie,
Sonnets, ô blancs ramiers du ciel de poésie,
Posez votre pied rose au toit de mon clocher.....
Messagères d'avril, petites hirondelles,
Ne fouettez pas ainsi les vitres à coups d'ailes,
J'ai dans mes bas-reliefs des trous où vous nicher.

Et l'assimilation est poursuivie avec patience jusqu'au bout du recueil ; telle pièce est une fresque, un triptyque, un portrait, telle autre une statue, un bas-relief, un émail, d'après l'antique, d'après les modernes, d'après nature. A côté d'une reproduction d'Albert Durer ou de Rubens (*Melancholia*, *le Thermodon*) on trouve un *Watteau*, une *Rocaille*, une *Chinoiserie*. Quel que soit le sujet, l'émotion du contemplateur est toujours vive, franche, expansive, ses interprétations sont toujours larges, originales, enthousiastes. Quand Gautier rendra compte des tableaux du Salon, il ne procédera pas autrement ; toute son esthétique est déjà dans ses vers.

Si le poète avait obéi à ses goûts, il n'eût probablement

jamais traité les questions d'art d'une façon plus directe ; sous cette forme libre et souple du poème en vers ou en prose, ses admirations vives et profondes trouvaient à s'épancher toute la liberté qui leur était nécessaire ; rien n'obligeait le dilettante fantaisiste à modérer ses enthousiasmes, peser ses jugements, proportionner ses éloges ; il pouvait à son aise s'épanouir dans son extase contemplative, sans qu'on lui demandât d'analyser froidement sa rêverie. Malheureusement, la société moderne n'est point douce aux poètes ; Théophile Gautier, courbé par la nécessité, dut passer, à son tour, sous les fourches caudines, et se livrer en proie au monstre du Journalisme qu'il avait si fièrement bravé dans la Préface de *Mademoiselle de Maupin.* Qu'il lançât, de temps à autre, dans un ciel de fête, les gerbes étoilées de ses strophes lumineuses en l'honneur de tel ou tel statuaire, de tel ou tel peintre, dont l'œuvre l'avait vivement ému, c'était bien pour les lettrés, en petit nombre, qui applaudissaient dans un coin ; la foule aux yeux myopes ne voyait rien de ces beaux feux d'artifice, et c'est la foule qui donne le pain. Avec quels étranges serrements de cœur, avec quelles douloureuses répugnances, le poète, descendu de l'Olympe, accepta-t-il la tâche ingrate et pénible de servir de guide à cette foule distraite à travers les mystères vénérés du beau, et de lui répéter pendant de longues années, à heures fixes, comme un maître d'école à des enfants rétifs, devant les ouvrages de ses confrères, une leçon mal comprise et qu'on oubliait toujours ! Plus d'un sanglot, éclatant çà et là à travers les phrases sereines, a dénoncé la grandeur du sacrifice :

Mes colonnes sont alignées
Au portique du feuilleton ;
Elles supportent résignées
Du journal le pesant fronton.

Jusqu'à lundi je suis mon maître,
Au diable chefs-d'œuvre mort-nés !
Pour huit jours je puis me permettre
De vous fermer la porte au nez.

Et, portant dans mon verre à côtes
La santé du temps disparu,
Avec mes vieux rêves pour hôtes
Je boirai le vin de mon cru :

Le vin de ma propre pensée,
Vierge de toute autre liqueur,
Et que, par la vie écrasée,
Répand la grappe de mon cœur !

Qu'il y a loin de ces vaillantes et fières tristesses de l'homme de talent en lutte avec la vie aux jérémiades décourageantes de l'impuissance jalouse ou de l'ennui blasé ! Ce fut précisément la douleur de l'œuvre personnelle trop souvent interrompue, douleur entrecoupée de magnifiques réveils d'ambition, qui donna à la critique de Théophile Gautier son caractère original. Associé d'esprit et de cœur aux artistes, ses camarades, dont il comprenait les inquiétudes, les illusions, les abattements devant l'ouvrage entrepris, puisqu'il les éprouvait lui-même, il apporta dans ses jugements une perspicacité de sympathie qui remontait sans effort jusqu'aux intentions lointaines ; les retours mélancoliques qu'il put faire plus d'une fois sur les inquiétudes de sa propre destinée se tournèrent en une bienveillance plus profonde pour tous les sincères ouvriers de l'art, si humbles qu'ils fussent ; et, soit d'instinct, soit par un effort de volonté, ses facultés créatrices, reprenant peu à peu possession

d'elles-mêmes dans cet étroit cachot du feuilleton, on vit par degré les comptes rendus des expositions modernes se changer, sous sa plume magique, en véritables poèmes descriptifs et lyriques où l'on retrouvait toutes les qualités de ses œuvres personnelles.

De 1830 à 1835, le débutant romantique, le champion hardi des génies novateurs qu'il adorait de toute sa foi juvénile avait déjà semé dans vingt journaux et revues, avec l'insouciante et superbe prodigalité de son abondante nature, une quantité énorme d'articles de fantaisie, de polémique ou de critique, au sujet des beaux-arts. La *Revue de Paris*, le *Cabinet de Lecture*, la *Caricature*, la *Charte de 1830*, la *France littéraire*, la *Chronique de Paris*, le *Figaro*, etc., contiennent des essais ou des boutades sur les sujets les plus divers ; à cette époque on a calculé que Gautier dispersait déjà en prose exquise et recherchée, chaque année, dans les publications périodiques, la valeur de sept volumes in-8°. Toutefois, il ne devint un journaliste attitré et influent qu'à partir de la fondation de la *Presse* (1836), où, chargé d'abord de la seule critique d'art, il ne tarda pas à remplacer, pour la critique théâtrale, Alexandre Dumas et Frédéric Soulié.

Pendant près de vingt ans il s'acquitta régulièrement de cette double et énorme tâche avec une souplesse de talent, une supériorité de vues, une liberté d'allures, une bienveillance généreuse et un amour chaleureux de l'art désintéressé qui ne se démentirent jamais. Plus tard, au *Moniteur universel* il apporta les mêmes qualités mûries par l'expérience et le travail. Avec les années l'allure de l'écrivain, il est vrai, changea peu à peu, devint

plus pacifique, plus sérieuse, plus lente ; le fonds des idées resta le même. On le trouve tout entier dans le premier Salon, le *Salon de 1837*, où l'auteur de *Mademoiselle de Maupin* et des *Jeunes-France* entra dans la lutte des artistes contre l'école académique avec cette attitude superbe et provocante, qu'il avait déjà prise dans la lutte des poètes. Ceux qui n'ont entendu qu'en ces dernières années la voix harmonieuse et reposée du vieux combattant n'y retrouvaient plus ces sonorités guerrières et ces éclats de force joviale qui excitaient alors si bruyamment l'ardeur de ses camarades. En cette époque heureuse, la mêlée des intelligences était vive et par instants furieuse; Gautier, le poète ardent, ne la contemplait pas, du haut d'un observatoire éloigné, assis, les bras tranquilles, sur les moelleux coussins de sa chaise d'ivoire; lui-même y était descendu, couvert de toutes ses armes, et, marchant à la tête de son bataillon de poètes, se précipitait, en toute hâte, au secours de l'armée fraternelle des jeunes peintres et sculpteurs, livrant l'assaut à la citadelle branlante de l'école impériale. Quand il lance un cri vers Ingres, Delacroix, Barye, Decamps, Corot, c'est un cri d'alliance dans la bataille. Le coup d'œil qu'il a jeté sur le combat a été d'ailleurs aussi sûr que rapide ; aujourd'hui que ce combat est terminé, on peut apprécier la justesse de ses prévisions; il ne s'est trompé ni sur la valeur des chefs engagés, ni sur l'issue définitive de la lutte.

Au milieu de la confusion, il a, des premiers, acclamé les deux héros autour desquels il voudrait voir se ranger les nouvelles milices. Ingres, tout en tête, et, à ses côtés, Eugène Delacroix. C'est vers eux, vers ces deux nova-

teurs encore mal connus, très discutés, très contestés, qu'il voudrait appeler la foule, cette foule qui n'entend guère qu'à Horace Vernet et à Paul Delaroche. « Sans école, répète-t-il sans cesse, sans une réunion d'hommes ayant les mêmes vues sur l'art et adorant le même maître, il n'y aura jamais que quelques talents exceptionnels, et on ne pourra rien exécuter de grand ni de durable. M. Ingres fait école ; c'est, à nos yeux, un de ses grands mérites. » Remarquez qu'en ce moment M. Ingres est en Italie, qu'il n'a rien envoyé à l'exposition de Paris ; si le feuilletoniste romantique rappelle ce nom d'absent à outrance, c'est qu'il n'en trouve aucun, parmi les présents, qui le doive faire oublier, pas même Eugène Delacroix dont l'éloge lui sert d'occasion à reprendre l'éloge d'Ingres. « Le talent de M. Ingres, talent sérieux, concentré, peu accessible, toujours retiré sur les plus hautes cimes, doit se faire jour bien plus lentement que celui de M. Delacroix, talent vivace, ardent, fiévreux, plein d'audace et de tumulte, éclatant, inégal, soudain — un vrai talent révolutionnaire... Les hommes de génie ont tous de pareils commencements ; il n'y a que les hommes de savoir-faire qui réussissent tout d'abord... Ces deux hommes si bafoués, si raillés, ont complètement changé la face de la peinture en France, et cela en huit ou dix ans. A eux deux, tout seuls, ils ont accompli une révolution qui aura peut-être pour résultat de faire de Paris ce qu'était Rome autrefois, la métropole de l'Art. » La prévision de ce triomphe prochain de l'Art élevé et poétique, tel qu'il le comprenait, n'enivrait point néanmoins le critique perspicace au point qu'il pût croire, dans un pays aussi mobile et inquiet que la France, ce

triomphe définitif. Dès ce moment, il craint que les maîtres nouveaux ne demeurent, en fin de compte, isolés dans leurs génies, et qu'il soit à peu près impossible de rétablir des traditions sérieuses et fécondes « dans cette époque d'égoïsme malentendu et d'originalité prétentieusement hâtive ». D'ailleurs, s'empresse-t-il d'ajouter avec un bon sens auquel l'avenir n'a que trop souvent donné raison : « Dans l'école française, l'esprit dominera toujours trop, l'esprit qui est peut-être la qualité la moins pittoresque que l'on puisse avoir. »

Cette décision virile avec laquelle Théophile Gautier, poète chevelu, dieu de la jeune Bohême, rompait nettement en visière avec les manies puériles de son propre entourage, et brisait, du premier coup, les chaînes étroites de la formule romantique pour se précipiter sur la grande route du beau éternel, n'est pas la moindre marque qu'il ait donnée d'une supériorité d'esprit à la fois rare et précoce. Rien assurément ne rappelle moins la doctrine du grotesque et du laid dans l'art que les dithyrambes ardents en l'honneur de la beauté saine et robuste, de la lumière franche et vive dont est suivie *Mademoiselle de Maupin*. Dans son Salon de 1837, Gautier revendique de nouveau, avec une éloquence puissante, les droits de la beauté harmonieuse à l'admiration des hommes, et il montre d'une main sûre, aux jeunes peintres comme il l'a déjà montré aux jeunes poètes, l'abîme de stérilité où les poussera l'abus des sentimentalités maladives, des déclamations humanitaires, des lamentations égoïstes, des rêvasseries oisives qu'ont trop mises à la mode, en même temps qu'une fade et creuse religiosité, les premiers prophètes du romantisme : « L'en-

nui des formes classiques a poussé la plupart de nos jeunes peintres dans une voie funeste. — Nul effort chez eux pour arriver au beau, nul coup d'aile, nulle aspiration vers les régions supérieures ; je ne sais quelle idée de vérité mal entendue leur fait copier scrupuleusement des modèles d'un choix ignoble. Le but de la peinture n'est pas de reproduire seulement les objets ; dans ce cas, un miroir serait supérieur à tous les tableaux du monde. Un tableau doit être le poème et non un mot à mot plat et insignifiant. — La suprême beauté de l'art, c'est d'être une création dans la création. — Si l'on abandonne l'étude du nu, comme cela est à craindre avec cette tendance de plus en plus marquée vers les sujets modernes, les arts plastiques tomberont dans une inévitable décadence, car diviniser le corps humain, sanctifier la beauté a toujours été le but de la sculpture et de la peinture. — Pour ma part, je préfère à tous les truands du moyen âge le corps de marbre d'une belle nymphe antique qui fait baiser sa gorge au soleil sur sa couche de nénuphars et de glaïeuls ; je le dis hautement, bien que je sois aussi chevelu qu'un roi Mérovingien et que j'aie l'air aussi moyen âge que quiconque. »

On peut le remarquer par ces trop courtes citations, Théophile Gautier, dans ses premiers Salons, bien qu'il eût l'horreur native de tout ce qui pouvait ressembler à une formule professorale, donnait pourtant à l'expression de ses idées théoriques une plus large part qu'il ne fit, quelques années après, lorsqu'il réduisit volontairement ses comptes rendus d'expositions à n'être plus que des catalogues presque indifférents des ouvrages modernes, catalogues merveilleusement illustrés par une plume de

plus en plus souple, délicate et sûre. Sans parler de la lassitude et de la répugnance qu'éprouve tout homme à répéter sans cesse des axiomes qui lui paraissent incontestables, il est permis de croire que le poète critique ne vit pas sans douleur ce magnifique et noble mouvement de l'art moderne aboutir à ces deux pauvres impasses du réalisme et du genre desquels il l'avait en vain voulu écarter. Toutefois, il se résigna peu à peu à cette nouvelle désillusion, comme il savait se résigner à tout, et, s'abandonnant tout entier à son indulgence naturelle, ne demanda plus aux artistes nouveau venus qu'un élan sincère d'amour vers leur art pour les accueillir à bras ouverts, et les protéger, de son autorité paternelle, contre les indifférences du public. Dans ses premiers feuilletons de la *Presse*, au contraire, il discute volontiers avec ses lecteurs, pousse d'entrain ses attaques joyeuses contre les écoles adverses, lance avec éclat, sous des formes paradoxales, ses idées personnelles, se plaît encore à provoquer de ses lazzis gouailleurs le bon gros public de Philistins à parapluies qu'il épouvante en agitant la légende du fameux gilet de soie écarlate, arboré à une première représentation, en signe de haine pour le triste habit noir et le soi-disant progrès.

Peu à peu, par la suite, on voit le poète rivé à la critique s'accoutumer à prendre des airs moins provocants; le lion romantique rentre ses griffes, il semble même inviter les bourgeois apprivoisés à s'approcher de ses yeux somnolents, à passer les mains sur sa crinière reposée. Sans concevoir jamais une bien haute estime pour les foules qu'il sait ignorantes et moutonnières, plus poussées vers les artistes par la curiosité et la mode

que par sympathie native et goût décidé, il devine mieux pourtant la part considérable qu'elles peuvent prendre à l'activité des arts, il s'ingénie à leur parler sans les effarer. Avant d'apprendre au public français à juger les ouvrages d'art, il fallait lui apprendre à les aimer; c'est ce que Gautier, avec son instinct de poète, ne tarda pas à comprendre; dès lors, son rôle particulier fut tracé, il le joua à merveille. Ce que n'eussent jamais fait ni les dissertations savantes, ni les polémiques suivies, ni les considérations techniques, ses comptes rendus, brillants et variés, le firent presque sans effort; ils séduisirent les esprits les plus rebelles aux invitations de la forme et de la couleur, et ils les livrèrent à l'art tout préparés à l'admiration par les descriptions savantes et voluptueuses dont il savait à l'avance les enivrer. Aux commentaires, plus ou moins secs et doctoraux, plus ou moins vifs et spirituels, appliqués sur les ouvrages d'art, Gautier substitua hardiment la traduction directe de ces ouvrages dans la langue que comprend le public français, dont l'intelligence s'ouvre plus aisément aux émotions littéraires qu'aux impressions plastiques. Pour les faire comprendre à ce public dont les yeux n'étaient pas encore dessillés, il leur raconta les tableaux, les statues, les monuments, comme il leur racontait les drames et les comédies joués sur les théâtres de Paris; il trouva, dans le plus riche vocabulaire dont ait jamais disposé un écrivain, des mots de toute couleur, des phrases de toute forme, pour transporter, dans les colonnes de ses feuilletons, les nuances infinies des colorations pittoresques, les lignes insaisissables des contours sculpturaux. Son style, d'une souplesse incomparable, tantôt dur comme le diamant, tantôt brillant

comme le marbre, tantôt ductile comme l'argile, épousait merveilleusement la forme de tous les moules, s'il s'agissait de statuaire; le même style, grave comme la fresque, ardent comme l'émail, frais comme le pastel, alerte comme le crayon, reproduisait avec un incroyable bonheur les compositions de tout genre, s'il s'agissait de dessins et de peintures. Ce fut là son coup de maître : pendant trente ans Théophile Gautier expliqua ainsi en éclairant les côtés lumineux, chargeant les traits d'ombre, accentuant le caractère original, soulignant les intentions, l'œuvre si variée des artistes français qui, grâce à ce séduisant interprète, se répandait à travers le vieux et le nouveau monde avec une étrange rapidité. Lequel de ces mille peintres et sculpteurs qui chaque année lui fournissaient son texte s'est pu jamais plaindre d'avoir été trahi par ce traducteur éloquent et généreux, dont l'imagination sensible et bienveillante ne savait être infidèle que pour agrandir, élever, enrichir les sensations qui la traversaient ? Combien ont été présentés par lui pour la première fois au public et se sont sentis ennoblis par la manière toute seigneuriale et généreuse avec laquelle il les introduisait, sans hésiter, dans la glorieuse famille des vrais artistes!

Sans doute, ce n'était plus là de la critique d'art au vrai sens du mot, car l'écrivain semblait éviter avec autant de soin la nécessité de porter des jugements comparatifs qu'il recherchait avec empressement l'occasion de décrire et d'admirer. Nous avons donné plus haut les raisons de cette bienveillance systématique qu'on a prise, bien à tort, pour une indifférence universelle. Théophile Gautier avait émis assez bruyamment, dans

sa jeunesse, ses opinions sur l'art, pour qu'il ne fût guère possible de se méprendre sur la valeur qu'il entendait donner à ses éloges. Il est toujours facile, chez lui, de lire entre les lignes; un mot lui suffit pour mettre les choses à leur place, et les hommes à leurs plans. Qu'on relise avec attention *les Beaux-Arts en Europe*, ce brillant inventaire de l'Exposition universelle de 1855, on admirera avec quel tact et quelle finesse il sait nuancer les formules d'une admiration générale et sincère, en établir par des signes presque imperceptibles, mais toujours justes, la hiérarchie indispensable entre les divers ouvriers de l'art. Qu'on étudie avec attention les divers essais composant le petit volume de *l'Art moderne*, la grande étude sur les peintures murales du Panthéon par M. Chenavard, la vie de Marilhat, les articles sur la peinture allemande et sur « le *Beau dans l'Art* », on restera convaincu que les opinions de Gautier furent toujours très fermes et très nettes, d'un désintéressement rare, d'une élévation constante, d'une largeur et d'une liberté tout à fait supérieures. Entre les rôles de juge ou d'avocat, au tribunal de la critique, Théophile Gautier pouvait choisir; il n'eût tenu qu'à lui d'occuper, en bonnet fourré, avec une gravité doctorale, le prétoire du magistrat ; il préféra rester à la barre, mettant sa loyale et riche parole au service de tous les artistes devenus ses clients. Parfois, il lui fallut, pour remplir son devoir, une énergie véritable; on n'a pas oublié que Théophile Gautier resta dans le *Journal officiel* de l'Empire français l'admirateur obstiné et fier de Victor Hugo, et que, chargé de dresser l'état de la poésie française, sous le dernier régime, il conserva à

l'auteur des *Châtiments* la haute place d'où on l'eût voulu voir précipité. Sa fidélité au génie, à la beauté, à l'art, fut inébranlable en toute circonstance; nul ne pourrait se vanter d'avoir obtenu, sous ce rapport, du poète nonchalant, ni une concession, ni un repentir ; cette fidélité fut sa force, elle restera sa gloire.

On ne doit pas d'ailleurs, répétons-le, oublier que le laborieux écrivain continuait même dans les derniers temps de sa vie, à servir aussi activement au dehors la cause de l'art et des artistes par ses productions originales que par ses feuilletons. Ses derniers romans historiques et psychologiques, *Spirite* et *le Capitaine Fracasse*, sont d'un travail plus achevé encore que leurs aînés, les derniers récits de voyages écrits par l'infatigable curieux, les *Tableaux du Siège*, le *Voyage en Russie*, le *Voyage en Égypte* portent l'empreinte d'une main plus sûre et plus délicate que jamais. Quel voyage charmant, plein de surprises, on pourrait faire à travers les voyages de Gautier ! Qu'il serait instructif et doux de suivre le touriste humoriste, depuis ses premières surprises devant la nature au sortir de la banlieue, dans *Caprices et Zigzags*, jusqu'à ses dernières contemplations, douloureuses et résignées, devant les spectacles effroyables et grandioses de l'invasion étrangère et de la guerre civile ! Dans cette longue course à travers le monde, le voyageur n'oublie jamais qu'il a été peintre, qu'il voudrait être encore peintre ; ce qu'il fait dans ses Salons pour les bourgeois, il semble le faire ici pour les peintres ; de même qu'il a traduit les tableaux dans leur langue courante et compréhensible, il traduit maintenant les spectacles naturels, au point de

vue de l'art, et presque dans le style de l'atelier.

Ce n'est pas une exagération de dire que Théophile Gautier a véritablement ouvert les portes du Midi et de l'Orient aux artistes français, si peu voyageurs autrefois, en échauffant à blanc les jeunes imaginations par les descriptions chaleureuses de *Tras los Montès*, d'*Italia*, de *Constantinople*. Ces trois livres ont opéré une véritable révolution, en France, dans la manière de voyager, de voir et de décrire ; l'influence du style éclatant et précis, inventé par le poète, a pénétré les plus grands écrivains de notre génération, sans en excepter des historiens et des philosophes, tels que MM. Michelet et Taine ; je ne parle pas des poètes, des romanciers, des critiques d'art qui, tous ou presque tous, ont subi le charme de ce magicien, et appris, dans son atelier, à broyer les couleurs qui enluminent le langage. MM. Gustave Flaubert, Paul de Saint-Victor, de Goncourt, Fromentin, pour ne citer que les plus célèbres, se rattachent à lui par une filiation dont ils s'honorent ; chacun de leurs livres est encore un hymne en l'honneur de l'art, un plaidoyer pour les artistes. Les artistes, pour lesquels furent écrits ces joyeux voyages, auraient-ils été les seuls à ne les pas comprendre ? Non, sans doute, et s'il était possible d'analyser le mystérieux travail par lequel se développent dans les intelligences les vocations d'artistes, peut-être, chez beaucoup de nos peintres contemporains, reconnaîtrait-on que la première étincelle du feu divin a été allumée, dans leur âme adolescente, par un éclat des phrases ensoleillées du *Voyage en Espagne* ou de *Constantinople* !

Comme poète, comme narrateur, comme romancier,

comme critique, Théophile Gautier eut donc cette gloire qu'il enviait à M. Ingres ; il a groupé autour de lui plusieurs générations d'admirateurs, et il a fondé une école virile et féconde. Sa perte a fait un vide considérable dans le monde des lettres, si tristement décimé depuis quelques années ; dans le monde des arts, on ne tardera pas à s'apercevoir combien la présence de cet interprète affable était utile à la fois aux artistes et aux amateurs, combien son intelligence ouverte et son admiration facile épargnaient aux uns de cruels désenchantements, aux autres de fâcheuses bévues.

Dieu merci, les écrivains d'art érudits et sérieux ne manquent pas en France plus que les artistes convaincus et chercheurs. On pourrait citer, à l'heure actuelle, cinq ou six hommes au moins (Vitet, P. Mérimée, Charles Blanc, Henri Delaborde, Paul de Saint-Victor, Paul Mantz, Ph. de Chennevières, etc.), qui ont acquis en matière d'art, par la sûreté de leur goût, l'étendue de leurs connaissances, la beauté de leur langage, la profondeur de leur jugement, une autorité à laquelle ne prétendit jamais le poète des *Émaux* et *Camées*. Théophile Gautier savait très bien lui-même comment et par quels côtés ces esprits, plus synthétiques, mieux équilibrés, plus réfléchis, pouvaient lui être supérieurs pour l'exposition des théories, les explications techniques, les commentaires d'histoire, la philosophie élevée de l'art, mais il savait aussi qu'aucun travail n'est perdu dans le champ de l'intelligence, et il pensait que le poète a partout son heure. Abandonnant donc à d'autres qu'il voyait plus sagaces le soin délicat de faire un triage exact parmi les innombrables productions de l'art contemporain, il se

donna l'unique tâche de les mettre en lumière, dans la plus grande lumière possible. On sait comment il y réussissait, ouvrant d'avance les yeux, les oreilles et les âmes enchantées de ses lecteurs aux leçons plus sévères de ses confrères. Avant de juger les choses, ne les faut-il pas aimer? Que produirait le goût de l'analyse là où manqueraient la sensibilité directe et la sympathie première? D'autres ont donc pu, dans le même temps, juger les arts avec plus d'érudition ou de méthode, étudier les artistes avec plus de précision ou de profondeur que Théophile Gautier; aucun ne les a compris mieux ni plus vite, avec plus de largeur et de finesse, aucun ne les a aimés plus sincèrement et plus ardemment, aucun n'a su répandre plus utilement, avec plus d'éloquence et plus de charme, l'intelligence de leur œuvre et le respect de leurs labeurs.

Janvier 1873.

L'ESPRIT FRANÇAIS
DANS LES BEAUX-ARTS

SIMPLE CAUSERIE (1)

MESDAMES ET MESSIEURS,

Je voudrais étudier très rapidement avec vous, à travers les phases de notre histoire, les développements de l'art français. Je voudrais rechercher quelles sont les qualités foncières et typiques qui le distinguent et que, par conséquent, nous avons intérêt à conserver. Je voudrais également rechercher quels sont les défauts qui s'y manifestent à certaines époques, si ces défauts appartiennent au fond même de notre tempérament et de notre caractère, si nous devons fatalement les subir ou s'il nous serait possible de les corriger.

Il est très difficile de juger son voisin, homme ou femme, vous le savez, et de définir exactement le caractère et les aptitudes d'un individu quelconque. Combien serait-il donc plus difficile de définir une nation tout entière qui met un grand nombre de siècles à se développer, à grandir, à décroître avant de mourir, et dont

(1) Conférence donnée à l'Union centrale des Arts décoratifs en 1876.

le caractère peut être, comme dans le cas spécial, extrêmement mobile ! Je n'ai donc pas la prétention, croyez-le bien, de vous donner, en quelques mots, une formule scientifique et spécifiant, avec précision, les doses exactes de passion, de sentiment, d'imagination que peut contenir l'esprit français lorsqu'on l'examine dans son activité, au point de vue des beaux-arts. Et cependant, chacun de nous n'est-il pas obligé, dans son propre intérêt, si intelligent ou si simple qu'il soit, de s'étudier soi-même afin de se diriger dans la vie? De même, les peuples ont aussi pour devoir et pour vertu de s'étudier afin de se connaître, de se juger, de se conduire ; tous ceux qui manquent de le faire expient tôt ou tard leur aveuglement.

Le rôle du génie français dans les arts a été fréquemment étudié. Si nous nous en tenons à l'avis de quelques philosophes étrangers, *le génie français dans les arts n'existe pas.* Suivant ces critiques hostiles et ces historiens partiaux, l'Égypte, la Grèce, Rome, l'Italie, les Flandres, l'Allemagne, auraient possédé tour à tour le génie des arts, mais la France, moins heureuse, ne l'aurait jamais connu, et se serait bornée simplement à faire son profit des richesses de ses voisins.

Nous n'en sommes pas là, Dieu merci ! Toutefois, n'exagérons pas dans un sens contraire ; évitons de nous trop complaire dans notre propre admiration, de crier par-dessus les toits que nous sommes les premiers artistes du monde.

Examinons seulement les faits avec prudence et attention.

Géographiquement, notre pays est placé au centre de

l'Europe. Assis sur deux mers, il communique des deux autres côtés, par les voies terrestres, avec les grandes nations du continent. En vertu de cette situation, la France est forcément un pays de transit, servant d'intermédiaire, entre le Nord et le Midi, à des peuples de nature très différente ; elle obéit donc à sa destinée en subissant ou en appelant le passage des races et des idées. Si j'osais faire une comparaison anatomique — (qu'il ne faudrait pas pousser à l'extrême, non plus que nulle comparaison), — je dirais que la France est le cœur de l'Europe. Elle en est le cœur, non seulement parce qu'elle est située presque à son centre, mais parce que son rôle a été le plus souvent semblable à celui du cœur dont les saccades actives dirigent la circulation sanguine. Toujours prête à recevoir les idées étrangères qui lui arrivent par les voies de mer ou de terre, n'est-elle pas prompte aussi à se les approprier, à les éclaircir, à les purifier et, lorsque cette élaboration intérieure est achevée, ne déploie-t-elle pas d'ordinaire une activité puissante et féconde à les pousser tout à coup au dehors, à les répandre, à les faire courir à travers les veines du monde entier ?

Si vous m'accordez la métaphore, me voici obligé de vous dire que si la France possède les qualités qu'on reconnaît au cœur, elle conserve aussi les défauts qu'on lui reproche. Elle palpite facilement et brusquement sous le coup premier de ses émotions, elle procède par élans, par soubresauts, par saccades, quelquefois même, elle bat à contretemps. Consolons-nous : ses mouvements, toujours rapides, s'apaisent, d'ordinaire, presque aussi vite qu'ils se sont précipités, et, s'ils semblent

parfois d'une fréquence fébrile et dangereuse, ils restent du moins toujours francs, désintéressés et chaleureux.

La France abonde donc en premiers mouvements et elle s'y abandonne. C'est là une de ses vertus premières, une vertu de bonne foi et de sincérité. Quand elle fait des sottises, elle les fait encore de bonne foi, et comme les cœurs chauds qui se sont mépris, elle sait, parfois un peu tard, il est vrai, après les avoir commises, les reconnaître, s'en repentir et les réparer.

La *bonne foi*, cette vertu historique de la France, est donc une des qualités premières et permanentes de son art.

L'autre qualité fondamentale — qui pourrait être décomposée en une infinité d'autres, — se rattache à celle que je viens de vous indiquer : c'est un don particulier d'affabilité, de sympathie vivante, de cordialité expansive qui constituent ce que j'appellerais — si je ne me sentais pas l'esprit trop français pour employer des gros mots que je déteste — le don de sociabilité.

Presque toutes les œuvres d'art produites par la France portent cette double marque : la *bonne foi* d'un esprit loyal et sincère et le *charme* d'une naturelle sympathie, grave ou riante, pour les douleurs ou les joies générales de l'humanité.

Passons aux faits.

La France, vous le savez, la véritable France, avec son caractère propre, ne commence pas précisément à l'époque où s'ouvrait, naguère encore, dans les livres d'école, notre histoire des rois : ce n'est pas sous les successeurs du fabuleux Pharamond, ni même sous la famille carlovingienne, qu'on peut regarder la France comme réellement constituée et organisée.

Jusqu'aux environs de l'an 1000, la France, comme tous les pays environnants, se débat à l'aventure dans cette grande nuit poussiéreuse et turbulente qui suivit l'effondrement de la grandeur romaine; elle s'agite et se lamente confusément sous le pêle-mêle des vieux débris des races celtique et romaine, écrasés et confondus dans la cohue des races nouvelles, vomies par le Nord, qui s'entassent les unes sur les autres ou les unes à côté des autres durant la période des invasions barbares. Cette confusion énorme du moyen âge ne cessa pourtant de subir avec beaucoup plus de soumission qu'on ne croit, au point de vue des arts, le despotisme autoritaire du monde romain. Lorsque Rome éteinte devint impuissante à fournir des artistes, c'est à Byzance qu'on les demanda; l'art des barbares porte, presque partout, l'empreinte du Bas-Empire.

Vers le xe siècle, on voit enfin poindre la vraie France, et déjà elle apparaît avec tous ses instincts.

La grande race des rois nationaux, la race des Capétiens, est montée sur le trône. Avec eux grandit la France de l'esprit comme la France des armes. Après l'an 1000, on la voit presque soudainement surgir au milieu de l'Europe, comme une nation toute formée, d'un aspect particulier, qui ne se peut ni se veut plus confondre avec les nations qui l'environnent.

Les manifestations de cette France nouvelle éclatent à la fois au dedans et au dehors.

Au dedans, c'est un grand éveil de l'esprit laïque, de l'esprit bourgeois. La commune s'affranchit, la cité s'organise, la société civile se constitue vis-à-vis des grandes corporations religieuses qui ont rendu à la civi-

lisation l'immense service de sauver les traditions intellectuelles de l'antiquité et de montrer la puissance du travail et de l'association, mais qui ont épuisé, dans un effort gigantesque de plusieurs siècles, une partie de leur héroïque enthousiasme et de leur fervente abnégation et qui conçoivent malaisément l'idée d'une société nouvelle, établie sur d'autres bases que l'unité et la domination de l'Église.

Au dehors, un prodigieux mouvement révèle l'esprit de piété sincère, d'enthousiasme et de bonne foi et le besoin juvénile d'expansion qui agitent la France. Le mouvement des Croisades, c'est-à-dire le retour offensif de l'Occident contre l'Orient, de la civilisation chrétienne contre la civilisation musulmane, multiplie les occasions de contact avec l'Orient, contact dont l'art, en particulier, va promptement et longuement bénéficier.

C'est à ce moment que l'art français éclate sous toutes ses formes, avec une incroyable rapidité, et se développe avec une sûreté majestueuse.

Nous voyons que, dans l'*Ile-de-France* et les provinces avoisinantes, l'art nouveau du moyen âge, le seul art original qui ait apparu depuis l'antiquité, se forme dans un espace de temps presque aussi court que celui qu'il fallut à l'art grec pour se constituer dans la petite péninsule hellénique, aux VIe et Ve siècles avant l'ère chrétienne. Avec quelle rapidité l'architecture française traverse les périodes romanes pour entrer dans la période ogivale ! Dans les phases successives de ce développement éclatent presque à la fois toutes ces qualités nationales que je vous ai déjà signalées.

Si nous prenions, presque au hasard, une construc-

tion religieuse du XIIIe siècle, nous y trouverions d'abord cette logique d'esprit qui conduit nos architectes à déduire, peu à peu, de l'embryon légué par la décadence romaine, notre art ogival tout entier. Dans l'église gothique, sortie de l'église romane, le fond de l'architecture, en effet, reste le même ; mais l'esprit français, avec une logique rapide et certaine, s'y développe de tous côtés dans le sens de son génie spontané. La nef s'écarte, les bas côtés s'étendent, l'abside, ayant besoin aussi de plus d'espace, s'entoure de petites chapelles comme d'une couronne. En même temps l'ogive s'élance, les galeries se superposent, la toiture s'élève ; enfin, se réalise, sous la forme monumentale, cette aspiration vers le ciel qui est le caractère de l'époque, cette aspiration de la foi religieuse la plus profonde, la plus naïve, et, en même temps, la plus active et la plus réfléchie qui fût jamais, aspiration qui se manifeste avec autant de précision et de science dans la pierre que dans les chants d'église ou dans les écrits théologiques.

Avec la logique et la bonne foi apparaissent l'*unité* et la *clarté* de la composition. L'église gothique, telle qu'elle a été comprise par nos grands architectes des XIIIe et XIVe siècles, est d'une clarté dans ses dispositions égale à la clarté des monuments classiques. Dans les détails se manifeste déjà ce que nous appelons le *goût*. Ce mot *goût*, qui en lui-même ne veut rien dire, puisque chacun a son goût, pour nous, Français, possède cependant une signification particulière, que nous comprenons bien. Le goût français, c'est d'aimer, dans toutes les œuvres humaines, ce qui est strictement nécessaire à leur utilité et à leur beauté. C'est le sentiment qui nous

pousse à répudier tout ce qui est superflu et excessif, tout ce qui, à un certain moment, peut faire penser plus à l'habileté de l'artiste qu'à la qualité de l'œuvre, tout ce qui est une affectation, une redondance, un maniérisme, nous dirions, aujourd'hui, en argot d'atelier, du *chic* ou de la *pose*.

Ce sens particulier apparaît au moment même du grand épanouissement de l'art ogival ou plutôt de l'art français. N'est-ce pas sous ce titre que l'architecture ogivale est désignée dans plusieurs contrats d'architectes français en Allemagne, en Angleterre, en Suède, au XIII[e] siècle ? N'hésitons donc point à reprendre notre bien.

Une des conséquences du goût, c'est l'appropriation exacte de la construction et de ses ornements à la destination du monument. Dans cet ordre de qualités, nous nous retrouvons sur le même terrain qu'une race à laquelle on nous a comparés quelquefois, dans l'ordre littéraire, et avec laquelle nous avons, en effet, quelques points communs, avec les Grecs. — Les Grecs n'ont pas inventé leur art de pied en cap. C'est de Syrie, c'est d'Égypte qu'ils reçurent un certain nombre de types primordiaux, types de construction architecturale, types de formes sculpturales ; mais ils s'approprièrent définitivement ces types en les étudiant, en les modifiant, en les développant, en les transformant, en leur donnant cette grâce inexprimable qui résulte de l'harmonie et de la justesse des proportions, cette grâce souveraine et communicative qui constitue, en fin de compte, la beauté. Et les Grecs créèrent ainsi un art unique et original, un art tellement complet, parfait et séducteur

que le monde entier devint sa conquête et que nous vivons encore sous son influence irrésistible et toujours féconde !

Des qualités fondamentales qui signalent l'architecture à ses origines, tout le développement de nos arts nationaux se déduit sans peine. La sculpture qui se développe au XIIIe siècle, en même temps que l'architecture, porte la même empreinte, elle débute immédiatement avec les mêmes qualités. Les belles statues de Chartres, de Reims, d'Amiens, dont un certain nombre ont été moulées, ne sont-elles pas belles pour les mêmes raisons que les constructions qui les supportent et où elles s'enchâssent? Même sincérité dans la conception, même simplicité dans l'expression, même désir honnête dans l'exécution de ne pas faire dire aux figures plus qu'elles ne doivent dire, mais tout ce qu'elles ont à dire, par des moyens simples, naturels, empruntés à l'observation de la vie.

Aussi notre sculpture du XIIIe siècle, avec sa sublime bonhomie, est-elle restée une sculpture absolument originale, se rapprochant souvent, par ses qualités graves, puissantes et chastes, des belles œuvres de la première période hellénique. Sculpture très antérieure à la sculpture des autres pays ; car, en Italie même, ce n'est qu'au milieu du XIIIe siècle que ce grand art sort tout à coup des cendres antiques par un effort laborieux des Pisans. Or, Nicolas de Pise et son fils, Jean de Pise, remarquez-le, sont précisément de grands architectes, très au courant, le dernier surtout, des méthodes septentrionales, qu'ils combinent sans cesse avec les traditions classiques. Jean de Pise pousse la sculpture dans

une voie de recherches expressives si conformes à celle de nos imagiers, qu'il est bien difficile de croire qu'il ait ignoré le mouvement français.

Les qualités de l'architecture et de la sculpture faisaient, en même temps, la force des arts décoratifs qui vivaient du même courant d'idées. L'orfèvrerie, qui était alors l'industrie la plus florissante de la France et de l'Allemagne, prenait presque toutes ses inspirations dans l'architecture ; nos orfèvres, pendant plusieurs siècles, suivirent pas à pas, dans leur travail ingénieux et délicat, les transformations du système ogival.

Par suite de ce soin que nos aïeux apportaient en tout, ne demandant aux choses que ce qu'elles pouvaient donner, le travail des métaux usuels était aussi poussé à une perfection extrême, spécialement la ferronnerie. Que dire du mobilier? — Les meilleurs modèles ne se trouvent-ils pas encore dans notre moyen âge? C'est alors qu'on y constate cette simplicité de moyens, cette solidité de bon aloi qui constituent l'excellence des meubles usuels avec lesquels nous sommes obligés de vivre et dans lesquels, par conséquent, nous devons avoir confiance.

C'est donc dans le moyen âge — je suis désolé de ne pouvoir m'y arrêter plus longtemps, — que nous pouvons admirer l'élan le plus spontané de notre génie national. Les qualités qu'il developpe alors sont originales et fécondes ; ce sont des qualités essentielles et de fond, non pas encore des qualités fictives ou passagères, apportées par des influences étrangères et destinées à s'altérer avec le temps.

Il y aurait bien à dire encore sur le moyen âge. Nous

pourrions y remarquer déjà dans les œuvres d'art, comme dans la société, une tendance progressive vers l'unité, qui se traduit souvent, dans les œuvres d'art, par une certaine symétrie. La même tendance gouverne notre histoire politique et sociale. On prépare par des agglomérations de plus en plus considérables l'unité définitive de la nation. Toutefois, en même temps, persiste fréquemment chez l'individu un sentiment très vif de sa personnalité, une habitude de résistance, cet esprit de fronde, si vous voulez, dont nous ne pouvons pas nous passer, mais qui se concilie très bien avec le désir d'unité qui l'entoure et l'emporte.

Cette unité qui résulte de la foi, cette variété qui est le fruit de la liberté, se retrouvent partout. Regardez un des trop rares monuments achevés que nous ait légués le XIII[e] siècle. Dans l'ensemble, qu'y remarquez-vous? Une grande tendance vers la symétrie, vers l'harmonie, vers la clarté. Lorsqu'un architecte a eu le bonheur de pouvoir achever son œuvre de son vivant, il l'a construite de telle façon qu'il n'y ait pas un morceau, soit peinture, soit sculpture, soit ornementation, soit mobilier, qui ne se rattache à l'ensemble. Voilà pour l'unité. Mais, quand vous entrez dans l'examen de l'exécution, vous trouvez dans les détails de l'ornementation une fantaisie incessante à tous les points de vue, non seulement de main, mais encore d'esprit. Si l'on s'amuse à regarder sous les portails, à pénétrer dans les recoins, à examiner de près les statuettes, combien y remarque-t-on d'inventions originales et poétiques, souvent même grotesques et parfois inconvenantes! Pourquoi? Parce que les ouvriers, reprenant de temps en temps leur liberté

d'allures, leur droit à la satire, n'étaient pas fâchés de faire à l'occasion quelques niches aux bons moines qui les employaient et parfois riaient avec eux de ces plaisanteries.

L'église gothique, toute en clarté, en lumière, en élévation, en légèreté, finit, cependant, comme toutes choses de ce monde, par abuser de ces qualités. Elle devint si transparente, si légère, qu'elle ne fut plus capable de se tenir debout ; elle ne s'éleva que pour s'écrouler, à moins d'être relevée et soutenue par des moyens factices. Le goût [de l'ornementation se porta en même temps à de tels excès, que les églises finirent par n'être plus que des amas d'ornements, sans corps pour les supporter. Elles devinrent alors pareilles à des femmes, folles de toilette, qui s'encombreraient tellement de bijoux, d'étoffes, de dentelles, de rubans qu'on ne distinguerait plus leurs formes.

Cette ivresse d'ornementation qu'on appelle le style *flamboyant* ou *fleuri*, dura d'ailleurs plus longtemps hors de France qu'en France même. Les architectes étrangers, notamment dans les Flandres, en Allemagne, en Angleterre, continuaient à s'y abandonner encore lorsque, chez nous, un retour de bon sens naturel en avait déjà dégoûté nos constructeurs.

Durant le XIVe siècle, il s'était passé un fait grave. L'esprit français qu'on avait vu se développer si naturellement dans cette grande aurore qui suivit l'an 1000, au milieu de la transformation progressive de la société, avait été tout à coup troublé par l'écroulement rapide de la féodalité, les progrès intérieurs d'une monarchie absolue, les grandes invasions anglaises, et toutes les

catastrophes qui en furent la conséquence et qui avaient bouleversé de fond en comble notre pays, au moral autant qu'au physique.

Les arts français, déroutés et comme anéantis, commençaient à peine vers la fin du xve siècle à se reconnaître et à se remettre de cette longue crise lorsque leur marche naturelle fut troublée encore par la brusque invasion de la Renaissance italienne.

Or, malheureusement, pendant le précédent siècle, durant toute cette période effroyable qui ressemble, par beaucoup de points, à celle que nous avons traversée récemment, s'était développé, dans l'esprit français, quelque chose de particulier, — qui existait peut-être avant, mais à l'état latent, — quelque chose de particulier qui est un défaut. Si on a essayé d'en faire une qualité, c'est seulement devant les étrangers.

C'est pendant les guerres avec les Anglais, aux xive et xve siècles, sous l'influence des Valois, qui avaient, dans le caractère, un côté ardent, noble, chevaleresque, mais aussi un côté de grande légèreté, qu'apparaît dans une partie de la nation, dans la noblesse de cour, un sentiment croissant de hauteur dédaigneuse et d'affectation méprisante vis-à-vis des gens de travail. Un sentiment absolument contraire avait prévalu dans les trois siècles précédents où les rois de France et les hommes qui les entouraient donnaient l'exemple du labeur.

Mais les guerres anglaises et les guerres civiles, les désastres et les émeutes, les ruines et les massacres avaient tellement humilié et dérouté l'esprit français, qu'il chercha — (poussé par un sentiment singulier que nous comprenons, parce que nous appartenons à cette race),

— qu'il chercha, avouons-le, à s'étourdir, à oublier. La période de nos plus grands malheurs fut la période de notre plus grand luxe.

Il y a deux ans, l'*Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie* a fait au Palais des Champs-Élysées une exposition historique du costume. Vous rappelez-vous les incroyables costumes que portaient les gens des XIVe et XVe siècles? Pour les hommes, c'était le temps des souliers à la poulaine de deux pieds de long; pour les femmes, celui des robes à traînes interminables auprès desquelles les traînes de nos jours ne sont rien, et celui des hennins, ces cornettes extravagantes d'un mètre de haut.

A ce moment donc, apparurent dans le caractère français une certaine affectation de légèreté, une certaine présomption vaniteuse qui devaient se développer tour à tour plus tard ou s'atténuer suivant les époques, mais dont il faudra désormais tenir compte dans l'histoire de nos arts. La *mode* était inventée, la *mode*, c'est-à-dire le changement de costume, par caprice ou par vanité, sans respect traditionnel, sans nécessité de climat. Dès lors, l'Europe vient chercher des modes à Paris. Si l'on n'est pas habillé à la mode de Paris, on n'est pas un gentilhomme, ni même un bourgeois, et le goût de la mode se répand et se généralise à mesure que les moyens de communications se perfectionnent.

Ces éléments nouveaux qui entrent dans l'art français ne sont pas excellents, hélas ! Grâce à cette légèreté qui fait de l'ignorance une vertu et de l'oubli une gloire, lorsque nous oublions, nous oublions bien, et nous donnons ce spectacle unique d'une nation qui se détruit, se

contredit, se calomnie sans relâche elle-même et croit, à chaque instant, découvrir chez les autres ce qu'elle ne sait plus voir chez elle, faute de mémoire et de reconnaissance. Nous pouvons, hélas! le dire, documents en main : la France qui a tant fait pour les arts, qui a tant produit d'œuvres d'art, est, de toutes les nations civilisées, celle qui a le moins bien respecté et le moins bien conservé son patrimoine!

Pendant cette hésitation du XVe siècle, au nord et au midi, des peuples voisins, partis plus tard, mais s'avançant d'un pas hardi, avaient fait de tels progrès que la France ne pouvait rester plus longtemps stationnaire. L'Italie surtout avait marché, sous l'inspiration de l'antiquité, avec une rapidité extraordinaire. Et lorsque la France se trouva mise en contact avec elle par la guerre, déjà la Renaissance italienne, depuis longtemps, nous avait pénétrés pacifiquement.

Cette première introduction, amicale et lente, de l'esprit italien avait été extrêmement utile. Nos architectes, nos sculpteurs, nos peintres avaient été ranimés par ce souffle nouveau; nos architectes, en particulier, tout en restant fidèles, pour la franchise du plan et la liberté du décor, à la vieille tradition française, avaient bientôt donné à leurs constructions une élégance et une beauté inconnues jusque-là.

Les types excellents de cette époque ne nous manquent pas : rappelons seulement, à Bourges, l'hôtel de Jacques Cœur; à Paris, l'hôtel de Cluny; à Rouen, le Palais de justice. On y retrouve toutes les qualités de cette vieille demeure française qui, du temps de Dante, était regardée comme supérieure à celle des Italiens, suivant le dire de

Brunetto Latini, le maître de Dante, qui écrivait au XIIIe siècle en français parce que, disait-il, c'était la plus claire de toutes les langues.

Ce qu'apportaient de vraiment nouveau l'Italie et les Flandres, c'était l'art de la *peinture*, parvenu rapidement chez elles à une perfection merveilleuse. Toutefois, dans cette branche aussi, avant les calamités de la guerre de Cent ans, la France avait, de bonne heure, manifesté ses aptitudes particulières, et ce goût, qui ne l'abandonne presque jamais, pour la composition rationnelle, pour l'expression vraie, pour l'exécution vive et sobre. Dès le moyen âge, collaboratrice intelligente de l'architecture, la peinture avait montré ces qualités dans la décoration murale. Elle les avait exercées encore dans deux autres genres, l'un qui était, ainsi que le décor mural, le développement de l'art architectural, la *peinture sur verre*, une des grandes gloires de la France, jusqu'au XVIIe siècle, l'autre, un genre très affectionné de nos vieux peintres, la peinture des manuscrits ou l'*enluminure*. Les enlumineurs de Paris étaient aussi célèbres que ses verriers. Les plus beaux missels venaient de Paris. Et nous réussissions dans cet art délicat, parce que la clarté de la composition y est nécessaire, ainsi qu'une observation fine de la physionomie. Là encore se retrouvent la bonne foi et la perspicacité de l'esprit à côté de l'habileté de la main. C'est par la miniature que se développe, peu à peu, un genre vraiment national, l'art du portrait.

Les Flandres et l'Italie ont eu des portraitistes plus poétiques, plus chaleureux, plus puissants ; ils n'en ont point eu de plus vrais, de plus attentifs que la France, ni qui pénètrent avec plus d'intelligence, de liberté, de

finesse toutes les mystérieuses variétés de la figure humaine. Au XVe siècle même, en plein développement italien, les Français sont célèbres comme portraitistes. A Rome, lorsque le pape Eugène IV veut faire faire son portrait, il se confie à notre brave Jehan Fouquet, qui peint, en même temps, les plus beaux livres d'heures qu'on connaisse.

Lorsque la Renaissance italienne, une première fois déjà introduite chez nous par Charles VIII et Louis XII, avec mesure et discrétion encore et par ses meilleurs éléments, y rentre bruyamment et officiellement sous leur successeur, elle n'y revient plus avec toutes les belles qualités de sa jeunesse. Jusque-là nous étions des concurrents, quelquefois battus, mais enfin des concurrents. La Renaissance au XVIe siècle rentre à la suite de notre armée. François Ier amène une troupe d'artistes italiens qui sont déjà, en réalité, des artistes de décadence, excellents praticiens ayant plutôt l'habitude de l'atelier qu'une instruction sérieuse et une imagination originale. Toute cette bande d'Italiens envahit la France comme un pays conquis, comme une terre de barbares, et ils le disent. Et les bons Français de croire ces gens qui crient à tue-tête : « Nous allons vous apprendre ce que c'est que l'art ! »

La cour, en effet, ne veut que de l'art italien, et la cour fait la loi.

Cet art italien de Fontainebleau, vous le connaissez ! Il possède une élégance maniérée, une fantaisie audacieuse, toutes sortes de qualités de second ordre, séduisantes ou étourdissantes, mais des qualités qui ne sont pas les nôtres. En définitive, les nôtres, c'est la sincérité,

c'est la grâce, c'est l'expression, c'est la mesure, c'est la discrétion : voilà pour nous les qualités nécessaires. Nous pouvons bien ne pas les demander, un moment, aux œuvres d'art, mais nous les réclamons et voulons toujours les retrouver le lendemain. Nous pouvons bien faire, à un jour donné, dans un instant d'oubli, de l'art de pratique, de l'art théâtral et pompeux; en réalité, nous ne l'aimons pas. Au milieu de cette invasion d'outremonts un certain nombre d'esprits finirent donc par prendre encore le dessus en se rattachant aux traditions nationales, en n'acceptant que sous réserves les pratiques et les théories que les Italiens nous avaient apportées et imposées.

Comme architectes, pour ne citer que les plus grands, n'avons-nous pas Lescot, qui refait le Louvre, Philibert Delorme, qui commence les Tuileries, Bullant, qui les continue? Il y eut de la part de ces hommes et de bien d'autres, une résistance très douce, mais aussi très constante, vis-à-vis des envahisseurs qui venaient troubler le génie français. Il suffit de voir leurs œuvres, de lire leurs écrits pour se rendre compte de l'état d'esprit dans lequel se trouvaient alors nos vrais artistes. Dans ses traités, à chaque pas, sans emportement mais sans crainte, Philibert Delorme montre l'esprit français perdu au milieu de toutes les théories nouvelles, et parfois ébloui plus qu'éclairé par l'aplomb de ces Italiens qui se proclament les grands apôtres de l'univers. Philibert Delorme se demande pourtant s'il n'y a pas autre chose que cet art italien. Son goût souffre des affectations de cette architecture qui commence à s'agiter et à ronfler, de ces colonnes tourmentées qui

se tordent et s'entassent sans raison, de cette architecture à la fois pédante et creuse qui, pour employer le mot dont il se sert, ment effrontément.

Il se demande ensuite s'il n'y aurait pas moyen de faire autre chose. Par moments, ce sentiment éclate dans ses œuvres d'une façon bien singulière et bien sympathique.

Alors, il retrouve les véritables principes des architectes grecs et français :

« Il faudrait trop mieux à l'architecte, selon mon advis, faillir aux ornements des colonnes, aux mesures et fassades (où tous qui font profession de bâtir s'estudient le plus) qu'en ces belles reigles de nature, qui concernent la commodité, l'usage et proufit des habitants, et non la décoration, beauté ou enrichissement des logis, faicts seulement pour le contentement des yeux, sans apporter aucun fruict à la santé et vie des hommes. Ne voit-on point, je vous prie, qu'à faulte d'avoir bien approprié, tourné et accommodé un logis, il rend les habitants tristes, maladifs, déplaisants, et accompagnés de toutes disgrâces et incommodités desquelles on ne peut le plus souvent rendre raison, en moins scavoir d'où elles viennent ? »

Je ne sais pas si les principes de Philibert Delorme ont toujours été appliqués depuis; mais ne vous paraissent-ils pas bons?

Et il ajoute : « Nous ne sommes pas des Italiens, ayons donc nos principes à nous. » Aussi se montre-t-il toujours préoccupé de cette idée juste, qu'on n'est pas un artiste si l'on ne connaît pas les traditions de son pays et si l'on ne sait pas rajeunir ces traditions. Il

répète qu'il faut faire une architecture française, et il essaie de la faire ; aussi quand il a imaginé ces petites colonnes à tambours circulaires et quadrangulaires alternés qu'on peut admirer encore dans les ruines des Tuileries, est-il enchanté de son invention :

« Les architectes qui entendront bien l'art et en auront grande expérience, pourront par leurs bons esprits et divers entendements trouver une infinité de belles inventions, en tous lieux et royaumes qu'ils soient : principalement quand ils voudront prendre leur sujet après la nature des lieux comme ont fait nos prédécesseurs, j'entends par imitation et exemplaire des choses naturelles que Dieu a faictes et créées : soit des arbres, plantes, oyseaux, animaux et choses terrestres ou célestes, comme aussi de leur effet et progrès de la nature et différence d'un chacun. »

Nos architectes reprennent donc assez vite le sens de la tradition française. Ainsi font nos sculpteurs, Jean Cousin, Germain Pilon, Jean Goujon. Ainsi nos peintres qui réussissent précisément dans le genre où leurs pères du xve siècle avaient excellé, dans le *portrait*. Et, durant cette invasion italienne, les Clouet et les Du Monstier retrouvent de père en fils et conservent les qualités françaises.

Nous arrivons au xviie siècle. A cette époque, le courant français se trouve, sinon arrêté, du moins porté d'un autre côté. L'avènement de Henri IV établit définitivement en France à la fois l'unité nationale et l'unité monarchique. L'art français, qui avait toujours eu aussi des tendances à l'unité, y arrive du même coup. A ce moment disparaissent peu à peu toutes les écoles

locales et l'art suit, pas à pas, les transformations de la royauté.

Il est énergique, brillant, sévère, studieux avec la première partie du XVIIe siècle. C'est alors que travaille une génération d'hommes vigoureux qui représentent, de la façon la plus complète, le génie français, sous sa forme classique, en s'assimilant toutes les qualités, les seules qualités, de la tradition italienne, qu'ils purifient et transforment par nos qualités propres. Nicolas Poussin, Claude Lorrain, Eustache Lesueur, parmi les peintres ; Simon Guillain, Jacques Sarrasin, les Anguier, Pierre Puget, parmi les sculpteurs (sans parler de nos fiers graveurs), réunirent au plus haut degré cette clarté raisonnée et harmonieuse dans la composition, cette puissance et cette bonne foi dans l'expression humaine qui sont notre plus sûr et notre meilleur apanage.

Vous remarquerez que ces grands hommes qui représentent si fermement le génie français ne sont pas précisément ceux qui réussissent le mieux de leur temps, ni ceux qui sont le plus aimés et choyés, ni ceux qui reçoivent des commandes. L'un d'eux, Lesueur, meurt à trente-huit ans, presque inconnu, ou du moins très connu de son rival, Charles Lebrun, qui ne cache pas sa joie de sa disparition. Nicolas Poussin passe sa vie en Italie. Appelé à Paris pour décorer le Louvre, il n'y reste que le temps d'être exaspéré par mille humiliations et retourne à Rome, où il mourra. Quant à Claude Lorrain, il ne voit presque pas la France. Puget, enfin, traîne une vie tourmentée et amère.

Dès lors, il existe donc chez nous deux courants singuliers. D'une part, une tendance, dans les milieux

raffinés, mondains ou scholaires, à oublier notre génie national pour adopter certaines conventions étrangères, et, de l'autre, une résistance énergique et constante de l'esprit national qui veut suivre, malgré tout, sa véritable voie.

Arrive la dernière période du XVIIe siècle qui correspond à la monarchie absolue de Louis XIV. Sous un roi aussi puissant, aussi magnifique, aussi triomphant, dont la France ne pourrait, sans ingratitude, méconnaître ni la valeur ni les services, mais enfin sous un roi despotique, nous devions avoir un art despotique. Et, en effet, nous l'eûmes. Le roi-soleil engendra le peintre-soleil. Lebrun remplit le même rôle vis-à-vis des peintres que Louis XIV vis-à-vis des généraux et des ministres, il les fit marcher à la baguette. Le système était parfois désagréable pour les subordonnés, mais l'art dut à cette discipline un développement remarquable.

Lebrun était le directeur de tous les travaux. Le roi lui avait confié la direction des Gobelins, où ne se faisaient pas seulement les belles tapisseries, mais encore les belles orfèvreries et les beaux mobiliers, comme vous avez pu voir, à l'exposition de l'*Union centrale*, dans une tapisserie représentant Louis XIV visitant les Gobelins. Lebrun, avec la puissance de son grand talent, rétablit donc une chose qui disparaissait chez nous, mais il ne la rétablit que pour un certain moment. Cette chose, comprise si naturellement par le moyen âge, c'était l'unité de l'art. Lebrun imposa un caractère général à toutes les productions de l'art français pendant une certaine période. Toutefois cet art grandiose et théâtral ne pouvait pas durer plus longtemps que les

illustres acteurs en scène. Après la mort de Lebrun, comme après la mort de Louis XIV, lassés de marcher en rang sur la grande route unie où leur général les conduisait, tambour battant, les artistes, s'échappant en bandes folles, se mirent à faire de l'art plus libre et plus vivant, de la petite peinture, de la petite sculpture, très spirituelles et très charmantes, chacun allant de son côté.

L'art, comme la société, passe facilement, en effet, du despotisme à la licence. Les artistes aimables et légers du XVIIIe siècle vengent, à leur manière, le génie national immolé aux formules académiques, comme des écoliers émancipés qui s'amusent un jour de congé.

Cet agréable désordre, parfois peu moral, mais toujours amusant, devait bientôt cesser par l'institution d'un nouveau despotisme. Cette fois ce ne fut plus un peintre royal qui s'imposa, ce fut un peintre jacobin, David. A lui seul, il fait une révolution qu'il croit faire à l'antique, de même que beaucoup d'orateurs de la Révolution croyaient faire de la République à l'antique en parlant de Rome ou d'Athènes, et il établit tout d'une pièce son système qui procède par une transformation brutale, mais qui ramène l'école française à des pratiques moins relâchées et à des études plus sérieuses.

Le nouveau système de tyrannie présentait d'ailleurs deux grands défauts. Il rejetait encore notre pauvre esprit français, au point de vue des arts, en dehors des deux seules voies certaines, celle des traditions nationales, celle de l'amour de la nature. David faisait du faux antique, et n'aimait pas toujours la vérité. C'est quand il revenait à la nature qu'il faisait ses chefs-d'œuvre.

Où vivait alors l'esprit français ? Chez quelques peintres moins superbes, comme Prud'hon et Gros. Prud'hon et Gros, reprenant dans l'esprit français ce qu'il y a de charme poétique et de franchise virile, et voyant, à la fois, le fond et la forme, préparèrent l'évolution nouvelle qui ne tarda pas à se manifester et fut préparée par la littérature romantique. Cette littérature eut l'immense mérite, en reprenant les sujets du moyen âge, en jetant l'alarme à propos de la destruction de nos monuments, de nous ramener, d'une part, à notre passé et, de l'autre, par son horreur du factice de la littérature impériale, de nous ramener à l'étude de la nature. De sorte que le jour où quelque tableau anglais vint réveiller chez nous l'idée de regarder sincèrement les choses extérieures, le travail était fait, la tâche était préparée et toute notre école de paysagistes put se mettre à l'œuvre.

Ce que faisait la peinture de paysage, la peinture d'histoire le fit à la même heure ; elle reprit le sens droit de l'art en se rattachant aux traditions anciennes, par ce qu'elles ont de plus franc, de plus délicat, de plus sérieux. Je ne citerai qu'Ingres et Delacroix. Ingres reprend la tradition italienne, mais avec quelle finesse et quel à-propos ! Ingres, l'un des premiers, eut cette inspiration heureuse d'aller respirer le souffle de la Renaissance, non plus dans les peintres de la décadence, mais à sa source même, dans le génie italien en pleine fleur, au plus loin dans Raphaël et, surtout, dans ses prédécesseurs.

Flandrin agit de même et va rechercher la peinture religieuse dans les Catacombes. C'est là qu'il retrouve la foi naïve, la ferveur, la candeur, ainsi que l'expression

simple et naturelle qui illuminent ses œuvres et qui font que, dans un siècle qui n'est pas précisément un siècle de foi, il émeut ceux qui les regardent.

Dans notre siècle il faut parler de la peinture parce que la peinture y a joué un rôle très considérable, qu'elle a tenu avec éclat, mais peut-être, disons-le hardiment, un rôle trop considérable. Dans la vie sociale d'un peuple, la peinture, qui est un complément et un agrément, ne doit pas tenir le premier rang, au détriment de l'architecture et de la sculpture qui sont des nécessités. C'est un fait historique que, lorsque la peinture mobilière prend le premier rang et qu'on ne s'occupe plus que de collections de tableaux, tous les autres arts tombent en décadence, — et spécialement tous les arts décoratifs.

Je n'ai pas besoin de vous dire dans quel état de dégradation les arts décoratifs sont tombés en France depuis 1810 jusqu'en 1850. Ils ont perdu, peu à peu dans cette période, le sens du juste et du nécessaire. Si, en ce moment, des progrès se font sentir, si un réveil commence de tous côtés, dans cet ordre d'idées, c'est depuis tous les grands travaux qui ont rappelé l'esprit français à un sentiment plus juste de l'unité et de l'universalité de l'art.

Ce retour est dû à l'effort d'un petit groupe d'artistes et d'érudits et, surtout, aux expositions universelles. Ces expositions ont rempli de nos jours le rôle excellent que jouaient, au moyen âge, les grandes foires qui se tenaient à des époques régulières dans les Flandres, en Italie, en France et en Espagne. Là, pendant trois mois, toutes espèces d'objets d'arts et marchandises, produits des industries orientales et occidentales, étaient expo-

sés et mis en vente. On avait, de cette manière, des points de comparaison nombreux, utiles, excellents. Aux foires de Bruges et de Beaucaire, s'étalaient tous les produits de l'activité humaine. L'idée de nos expositions universelles n'est pas une idée nouvelle; mais ce fut un renouveau extrêmement utile. Ce sont celles de 1851 à Londres et de 1855 à Paris qui ont commencé à rappeler l'attention sur la décadence profonde des arts décoratifs et sur l'état général de l'art.

Après ce trop rapide et trop insuffisant exposé il faudrait arriver à une conclusion. En deux mots, la voici.

Si vous étudiez, de plus près que nous n'avons pu le faire ce soir ensemble, l'histoire de notre art, à l'aide des objets d'art eux-mêmes, si vous reconnaissez la justesse d'un certain nombre de mes observations, vous arriverez à reconnaître qu'il reste beaucoup à faire aujourd'hui pour nos artistes, nos ouvriers, nos amateurs. Notre premier devoir est tout tracé, et il est simple; c'est celui de retrouver ces bonnes qualités, solides et franches, qui sont du terroir français, celles qui nous ont donné l'art du moyen âge, qui nous ont soutenus à la Renaissance, qui nous ont fait vivre dans les périodes suivantes, les qualités, naturelles et spéciales, que nous retrouvons au fond de toutes les œuvres que nous aimons. Les œuvres nationales d'un peuple sont faciles à connaître, ce sont celles que ce peuple aime sans efforts, sans formule et sans système, parce qu'elles correspondent à ses sentiments intimes et permanents.

Il nous faut donc avoir la bonne foi et la sincérité, faire ce que nous pouvons le mieux possible, dire ce que nous voulons le mieux possible et n'en pas dire davantage,

rechercher en toutes choses la clarté de la composition et la franchise de l'expression, la justesse et la liberté de l'observation, la solidité et l'élégance de l'exécution. Voilà en réalité, ce que nous aimons.

Quant à l'unité des arts, c'est une thèse gagnée aujourd'hui auprès des esprits qui pensent. La théorie ne sépare déjà plus les arts les uns des autres. Pour la pratique, il faut laisser faire le temps et répandre les bonnes idées dont l'*Union centrale* est le prophète.

Il faudrait tâcher aussi de corriger nos défauts : la légèreté, le manque de suite, cette manie des engouements irréfléchis, excessifs et passagers qui détourne souvent les artistes et le public du sens vrai de l'art et qui fait perdre aux uns leur peine, aux autres leur temps. Avant d'accueillir avec humilité les œuvres de l'étranger, regardons bien d'abord les nôtres ; étudions de près nos vieilles et bonnes traditions, étant bien persuadés, comme Philibert Delorme, que, dans aucun cas, la science ni le travail ne nuisent à l'originalité, à la condition qu'on prenne les maîtres pour des conseillers et non pour des tyrans et qu'en travaillant on obéisse simplement et sincèrement à sa propre nature. L'artiste qui est sincère avec lui-même est presque toujours sûr de faire quelque chose de personnel, parce que chacun de nous a sa personnalité, si petite qu'elle soit.

Si nous poursuivons cette voie, — et nous la suivrons grâce aux efforts de l'*Union centrale*, — nous aboutirons, il faut l'espérer, à cette nouvelle Renaissance française que voulait bien pressentir un homme pour lequel nous n'aurons jamais trop de reconnaissance, celui qui a sonné l'alarme patriotique dans son fameux rapport sur l'Expo-

sition universelle de Londres, le comte Léon de Laborde. Voici comme il termine son chapitre sur ceux qui croient qu'il ne faut rien savoir pour être originaux, et c'est par ses paroles encourageantes que je veux terminer cette causerie trop improvisée :

« J'ai vu partout, dans l'histoire des arts, les Renaissances se former avec lenteur de l'habile combinaison d'éléments anciens et nouveaux, à force de labeurs, au prix de mille efforts. Je crois que la Renaissance du XIXe siècle, que j'appelle de tous mes vœux, sera également le résultat d'une comparaison sincère et approfondie de tous les modèles de l'art associés aux beautés de la nature, d'études accomplies de bonne foi avec conscience, persévérance et modestie. »

LES
PEINTRES ÉTRANGERS
A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1889

L'organisation des sections étrangères au Palais des Beaux-Arts n'est pas due, en général, comme celle de la section française, à l'action gouvernementale. La plupart, en l'absence de commissaires officiels, n'ont été installées qu'au dernier moment par l'initiative privée, soit d'un comité local, soit d'un comité parisien, soit même d'un groupe d'artistes isolés. Pour qui est au courant de l'activité des arts dans le monde, il est évident que les collections de peintures, réunies de la sorte, ne représentent que bien incomplètement, pour plusieurs pays, le niveau de la production actuelle, soit parce que les chefs d'école n'y sont pas représentés, soit parce que la meilleure place s'y trouve prise par des ouvrages d'importance secondaire. En plusieurs endroits, notamment aux États-Unis, en Autriche, en Suisse, on se croirait toujours en France, tant l'imitation française y semble dominer, et ce sont, en effet, les artistes domiciliés et travaillant chez nous qui y sont venus en majorité. Néanmoins, en beaucoup d'autres, les œuvres indi-

gènes, soit par la provenance, soit par l'esprit, y figurent en assez grand nombre pour qu'il soit possible de se rendre compte si l'art y est mort ou vivant, si l'on y reste humblement et irrémédiablement soumis à l'influence parisienne ou si au contraire, soit par un retour réfléchi à des traditions autochtones, soit par une observation indépendante et nouvelle de la nature, on se prépare à tirer, de l'enseignement français ou de l'enseignement local, des développements originaux.

Le grand intérêt pour nous, en des occasions pareilles, est-il seulement de constater que nos maîtres vivants, comme nos maîtres disparus, continuent d'exercer une action dominante sur les écoles étrangères? Faut-il donc compter, par exemple, quels sont du nord au midi les élèves ou les imitateurs de Cabanel ou de Millet, de MM. Meissonier et Gérôme, Bonnat et Carolus Duran, Jules Breton et Henner, Jean-Paul Laurens et Jules Lefebvre? La liste en serait longue et pourrait flatter notre vanité. Toutefois, au-dessus des intérêts de notre vanité, il y a les intérêts de notre activité. Plus l'émulation avec les écoles étrangères deviendra sérieuse et réelle, plus nous avons chance de voir la nôtre prospérer et grandir sans tomber dans cet engourdissement présomptueux auquel n'échappent guère les écoles trop longtemps prépondérantes. Ce qui nous importe donc, avant tout, c'est d'examiner dans les pays qui nous entourent et qui nous imitent, si ce voisinage et cette imitation y déterminent, au double point de vue imaginatif et technique, un simple courant de dilettantisme stérile et d'habileté superficielle, ou si le mouvement qui en procède prend le caractère d'un mouvement de réno-

vation indépendant, original et fécond pour l'avenir.

C'est toujours par le contact d'un art extérieur, florissant ou dégénéré, qu'on voit naître ou renaître les arts dans une contrée barbare ou civilisée. L'histoire de la peinture, plus encore que celle de l'architecture et de la sculpture, parce que la matière transmissible y est plus mobile, n'est guère que l'histoire de ces échanges intermittents et réciproques d'exemples et d'excitations entre les différentes nations. Durant plusieurs siècles, l'Italie et les Pays-Bas ont été, successivement ou conjointement, depuis Giotto et Van Eyck jusqu'à Rembrandt et Tiepolo, les deux centres actifs d'où rayonnaient l'inspiration et l'enseignement, et, pour ainsi dire, les deux pôles du courant qui, tantôt partant du nord et tantôt du sud, n'a cessé d'échauffer et d'agiter l'imagination des peintres. Placée au centre, la France, pendant longtemps, ne fit guère que recueillir, dans un foyer tranquille et clair, les étincelles brillantes de ce double courant. Malgré la concentration puissante ou charmante qu'elle en sut déjà faire au XVIIe et au XVIIIe siècle, ce n'est pourtant qu'en notre temps qu'elle est devenue à son tour la tête et la source du mouvement, et qu'elle a dirigé l'activité générale dans le sens de son génie national, jetant et répandant de tous côtés cet esprit de vérité, de liberté, de justice, d'humanité, qui, depuis la Révolution, se manifeste dans ses productions artistiques autant que dans ses agitations politiques et sociales.

Pour qui a pu voir l'exposition des artistes étrangers au palais Montaigne en 1855, pour qui se souvient de l'état d'abaissement dans lequel était alors tombé l'art de la peinture chez la plupart des peuples européens,

même les plus glorieux par leur passé, tels que l'Italie, l'Espagne, la Hollande, et de l'état de barbarie dans lequel il se trouvait chez les peuples nouveaux soit de l'Europe septentrionale, soit de l'Amérique, l'exposition actuelle, si incomplète qu'elle puisse être, montre, de toutes parts, en l'espace de trente ans, une série d'étonnants progrès accomplis. Sous l'influence des exemples français, presque partout, les études techniques et historiques ont été renouvelées ou entreprises. Presque partout, même dans la Grande-Bretagne, le centre d'art le plus intact en 1855, sous cette même influence, grâce à la répétition des expositions internationales, les écoles se sont multipliées, rajeunies, échauffées. Presque partout, nous pouvons assister, après une lutte plus ou moins violente entre la tradition académique et l'individualisme naturaliste, à la fusion rapide et à l'entente féconde des deux principes, à une évolution plus ou moins marquée dans le sens même qu'ont indiqué depuis longtemps les artistes français, celui d'une observation directe, libre, personnelle, de la réalité comme fondement nécessaire de tout art vivant.

I

GRANDE-BRETAGNE.

C'est toujours dans les salles de la Grande-Bretagne qu'on se sent le plus agréablement dépaysé. L'art anglais, mieux connu aujourd'hui, ne nous surprend plus sans doute par une de ces sensations aiguës et piquantes, comme celles que ressentirent nos grands-pères au Salon

de 1824 et nos pères à l'Exposition de 1855. De la première rencontre avec les peintres britanniques est sortie notre école de paysage, de la seconde une rénovation de notre dilettantisme poétique. Depuis, les rapports entre les deux écoles sont devenus assez réguliers, et chacune y trouve son compte. Nous devons beaucoup à l'Angleterre : MM. Gustave Moreau, Puvis de Chavannes, Cazin, Besnard, entres autres, en savent bien quelque chose. L'Angleterre nous doit beaucoup aussi ; elle n'est nullement restée insensible à notre évolution : l'influence de MM. Meissonier et Gérôme, de Millet et de M. Jules Breton, s'y est fortement marquée en plus d'un endroit. Mais ce qu'il y a d'admirable dans ce tempérament anglais, si robuste et si personnel, ce qui nous en étonne et nous en réjouit, c'est la faculté prodigieuse qu'il possède de s'assimiler tous les éléments qu'il absorbe et d'imprimer la marque de sa personnalité à tout ce qu'il produit. Nulle part peut-être on ne sent des esprits plus ouverts à tout ce qui vient du dehors ; les artistes anglais sont essentiellement cosmopolites ; aucun d'eux qui n'ait tour à tour étudié en Italie, en France, en Espagne, en Orient, en Hollande, qui ne s'y promène et qui n'y retourne sans cesse ; partout, cependant, il reste Anglais, et tout ce qu'il acquiert ne contribue qu'à développer son moi.

Dans aucun pays, l'art, à première vue, ne semble plus artificiel et le résultat de plus continuelles importations et excitations étrangères. S'imagine-t-on Reynolds sans Titien, Gainsrobough sans Van Dyck, Constable sans Hobbema, Turner sans Claude Lorrain et presque tous les modernes sans les Quattrocentisti ita-

liens et flamands? Cependant, qu'y a-t-il de plus personnel que Reynolds et Gainsborough, Constable et Turner, M. Millais et ces poètes charmants trop tôt disparus, que nous admirions en 1878, Walker et Mason? La puissance de fascination du sol anglais est si forte que les artistes étrangers qui s'y fixent n'y sauraient échapper; au bout de peu de temps, ils deviennent Anglais. A l'heure actuelle, comme en 1878, deux des artistes qui font le plus d'honneur à la section anglaise, qui expriment le mieux la pensée anglaise, sont deux continentaux anglicanisés : un Hollandais, formé à l'école belge et à l'école française, M. Alma-Tadema, un Bavarois, formé à Munich, M. Herkomer.

A quoi tient ce phénomène? En partie à la conscience opiniâtre que les Anglais mettent à bien faire tout ce qu'ils entreprennent, en partie à l'amour profond qu'ils portent, comme toutes les races germaniques, à la nature extérieure, en partie aussi à ce sens moral et pratique qui ne leur permet de considérer aucune œuvre de l'homme, moins encore l'œuvre d'art, comme indifférente et inutile. Lorsqu'un Anglais peint ou lorsqu'il écrit, c'est qu'il a quelque chose à dire : il le dit comme il peut, le plus fortement qu'il peut, insistant sur tous les détails, torturant la palette comme le vocabulaire, sans souci des formes convenues, mais créant, à chaque instant, des formes inattendues. De là, dans leurs peintures ces inégalités d'exécution qui surprennent, ces maladresses de touche qui font sourire, ces aigreurs de colorations qui blessent la vue; de là aussi cette précision soutenue et touchante, presque religieuse, dans l'observation analytique, ces accents incorrects et hardis

d'une sensibilité délicate ou fière, ces éclats d'harmonie audacieux et profonds qu'on chercherait vainement ailleurs.

Moins sûrs de leur main et moins ambitieux, comme ouvriers du pinceau, que les ouvriers de Paris, les Anglais se risquent peu dans les grandes toiles, mais ils remplissent jusqu'aux bords les cadres bien proportionnés où ils se renferment et se concentrent. C'est peut-être une des raisons pour lesquelles ils entretiennent et fortifient leur individualité ; l'abandon de la peinture de chevalet, de la peinture méditée et soignée, conduit vite à la décadence ; une école ne saurait vivre longtemps par la seule pratique décorative. Une des autres raisons qui expliquent certaines de leurs tendances est le climat même de l'Angleterre et les habitudes sociales qui en découlent ; les peintures y sont faites pour orner des appartements confortables, pour être vues, à travers une glace, tour à tour sous un jour brumeux ou sous la lumière artificielle ; l'aspect d'aquarelles, mat et clair, qu'elles gardent presque toutes, même lorsqu'elles sont exécutées par d'autres procédés, est fait pour répondre à ces exigences spéciales.

Il y a bien, en Angleterre, une école classique ; mais la liberté avec laquelle on y traite les sujets traditionnels et qui rappelle, par plus d'un trait, la liberté de ses poètes en semblable matière, ne ressemble plus en rien au pédantisme éphémère qu'y avaient importé au commencement du siècle les émules de notre David. Le mouvement préraphaélite, en reportant les imaginations aux œuvres primitives, d'une saveur vive et bizarre, des Italiens du XVe siècle, les a fait remonter du même coup

vers les origines de l'art antique. C'est à travers la Renaissance italienne, à travers Botticelli et Mantegna, que la plupart aperçoivent la Grèce comme Shakspeare devinait Rome à travers Boccace et Bandello. Bien que sir F. Leighton, le président de l'Académie, s'efforce, avec une remarquable volonté, de retourner à une antiquité plus pure, il est facile de surprendre, dans ses peintures comme dans ses sculptures, les traces de ses premières admirations; nous ne saurions nous en plaindre.

C'est par les bons côtés, la vivacité nerveuse du mouvement, le rythme fort et souple de l'attitude, que ses deux statues, le *Paresseux* et *Fausses alarmes*, rappellent Donatello et Benvenuto. Il est encore passé beaucoup de ces élégances florentines, avec leur grâce un peu contournée, dans les silhouettes des belles filles qui accompagnent *Andromaque captive* à la fontaine. Même, à dire vrai, les qualités de cette noble composition, longue et disposée en bas-relief, sont plutôt sculpturales que pittoresques. Les couleurs y parlent bas, sans toujours bien s'accorder; le travail de la brosse y est délicat, savant, fin, mais d'une égalité consciencieuse trop prudente et trop égale. En revanche, l'ordonnance est savante et originale; presque tous les groupes présentent des combinaisons de mouvements et d'expressions d'une cadence admirable. L'Andromaque, enveloppée de noir, est une figure d'un beau caractère; on ne trouve pas moins de noblesse dans la grâce chez les choéphores, indifférentes ou curieuses, de tout âge, qui l'entourent.

L'Antiquité de M. Alma-Tadema est plus familière que l'Antiquité de M. Leighton; la grâce y est plus vivante, et, pour transfigurer les *misses* et les *ladies* en fiancées

grecques ou en matrones romaines, M. Alma-Tadema possède, sur sa palette claire et lumineuse, d'admirables recettes d'incantation. Quelle carrière a parcourue M. Alma-Tadema depuis que nous l'avons vu, laborieux élève de Leys, tenter, dans une gamme noire et lourde, ses premières restitutions archéologiques! Comme il s'est allégé, éclairé, vivifié depuis, acquérant chaque jour une science plus intime de la femme antique et de la femme moderne! Une anecdote de Plutarque, citée par George Eliot, lui a inspiré sa jolie composition des *Femmes d'Amphissa.* Voici comme notre Amyot la raconte : « Il advint que les femmes dédiées à Bacchus, que l'on appelle les Thyades, qui vaut autant à dire comme les forcenées, furent esprises de leur fureur, et courans vagabondes, çà et là, de nuit, ne se donnèrent de garde qu'elles se trouvèrent en la ville d'Amphisse; là où estans lassées, et non encore retournées en leur bon sens, elles se couchèrent de leur long au milieu de la place et s'endormirent. De quoy estans adverties les femmes des Amphisséiens, et craignans qu'elles ne fussent violées par les soudards des tyrans, dont il y avoit garnison en la ville, elles accoururent toutes en la place, et se mettans alentour d'elles sans mot dire, les laissèrent endormir sans les esveiller. Puis, quand elles se furent d'elles-mêmes esveillées, elles se mirent à les traiter chascune la sienne et à leur donner à manger; puis, finalement, ayans demandé congé de ce faire à leurs maris, les convoyèrent à sauveté, jusques aux montagnes .»

Le peintre a juste saisi le moment où les folles du dieu, allongées sur les dalles, sortant de leur sommeil

halluciné, se soulèvent, s'étirent, se frottent les yeux pour se reconnaître. Les Amphissiennes hospitalières, rangées en ligne au fond de la place, les regardent avec compassion et tendresse; quelques-unes, les plus vieilles d'abord, les plus jeunes ensuite, se détachent pour leur apporter quelque nourriture. Tout ce groupe, vêtu de tuniques et de péplos clairs, s'enlève en blanc sur le fond blanc des colonnades de marbre; les Thyades aussi sont vêtues de blanc, et c'est au milieu d'exquises blancheurs que rougissent leurs visages plus allumés que ceux des honnêtes ménagères, les gardiennes de leur vertu. Et cette délicatesse de la couleur n'est point une délicatesse superficielle, car M. Alma-Tadema est aussi fin dessinateur que fin coloriste. Toutes ces Grecques ont l'allure cadencée, l'expression nette, la draperie souple et serrée des figurines de Tanagra et mêlent, dans une fusion charmante, la pudeur intelligente des filles d'Albion à l'élégance attique. Il n'y a pas de pédantisme ou de réalisme qui tienne, c'est là une délicieuse fantaisie archéologique, un art particulier et délicat qui ne s'adresse point sans doute au gros public, mais qui n'en a, pour cela, ni moins de charme, ni moins d'intérêt.

Plus loin, M. Alma-Tadema nous montre une jeune Gréco-Anglaise assise sur un banc en marbre (belle matière dont le peintre tire de surprenants effets), devant la mer bleue, se faisant de la main un abat-jour pour apercevoir la barque qui ramène le bien-aimé. Cette petite scène est encore ravissante par le naturel de la pose, la grâce de l'ajustement, l'éclat du marbre, des fleurs, de l'eau, du ciel, la transparence sereine de l'air. Les *Ménades*, plus classiques, bien anglaises pourtant,

de M. John Collier, semblent banales à côté de ces évocations fraîches et gracieuses; et, si l'on songe au parti que M. Alma-Tadema a su tirer de ses premiers modèles en ce genre, Ingres et M. Gérôme, on se prend à regretter que M. Calderon, l'auteur agréable d'une *Aphrodite* couchée sur les flots, n'ait pas pris conseil à la même école; il eût certainement doté sa nageuse blonde de formes moins abondantes, mais plus juvéniles.

MM. Burne Jones, Watts, Strudwick, Walter Crane, représentent le dilettantisme anglais s'inspirant de la Renaissance comme chez MM. Leighton et Alma-Tadema il s'inspire de l'Antiquité. On ne saurait tous les appeler des préraphaélites, car si M. Strudwick, dans sa *Circé*, s'en tient à la stricte imitation de Mantegna, et M. Walter Crane, dans sa *Belle dame sans merci*, à celle d'autres primitifs, M. Watts, dans ses allégories poétiques, souvent peu intelligibles, se livre à des combinaisons savantes de formes contournées et de colorations vaporeuses qui procèdent des maniéristes du XVIe siècle bien plus que de leurs prédécesseurs. Le plus intéressant de ce groupe distingué, mais un peu trop porté à confondre la littérature avec la peinture, est M. Burne Jones. Il a traduit, dans son *Roi Cophetua*, la ballade de Tennyson, *The Beggar Maid*, avec une exactitude scrupuleuse et avec une puissance extraordinaire : « Elle se tenait les bras croisés sur sa poitrine; — elle était plus belle qu'on ne peut dire; elle vint, pieds nus, la mendiante, — devant le roi Cophetua. — En robe et en couronne, le roi descendit — pour la rencontrer et la saluer sur sa route. — « Ce n'est point étonnant, disaient les lords, « — elle est plus belle que le jour. » — Comme brille la

lune en un ciel nuageux ; — elle, dans sa pauvre parure, apparaissait : — l'un louait ses chevilles, l'autre ses yeux, — l'autre sa noire chevelure et sa mine aimable. — Un si doux visage, une grâce si angélique, — il n'en fut jamais dans toute cette terre ! » — Cophetua jura un royal serment : — « Cette mendiante sera ma reine. » — Dans le tableau de M. Burne Jones, la fille, en robe grise, les pieds nus, est assise, doucement rêveuse, sur des degrés de marbre. A ses pieds le jeune roi, couvert d'une riche armure, se tient, sa couronne à la main, également assis, dans une attitude méditative. Deux seigneurs, accoudés en haut, sur un balcon, regardent la scène. La vigueur du dessin, la force des colorations, la profondeur des expressions, la perfection des détails, l'harmonie de l'ensemble assurent à cette toile, tout imprégnée d'un vigoureux amour pour Carpaccio et pour Mantegna, un attrait fort et durable. L'imitation des maîtres, poussée à ce degré d'intelligence, n'est plus seulement une satisfaction donnée à la curiosité des amateurs et des lettrés, c'est encore un exemple salutaire pour toute une école et un rappel fécond aux vrais principes de la peinture. Un morceau senti, dessiné, peint comme le *Roi Cophetua*, rend les yeux plus difficiles pour tout ce qui l'entoure.

Le talent supérieur de MM. Alma-Tadema et Burne Jones justifie et anime leur dilettantisme. Il n'en est pas moins vrai qu'une école ne vit pas d'évocations rétrospectives ; c'est dans sa lutte avec la nature et avec la réalité qu'elle acquiert ses forces et qu'elle les éprouve. Les peintres anglais, sous ce rapport, ne sont pas en retard sur ceux du continent ; dans le portrait, dans l'étude de mœurs, dans le paysage, ils conservent leur ori-

ginalité avec une ténacité surprenante. Quatre portraits d'hommes, celui du *Très honorable W.-E. Gladstone*, par M. Millais, celui du *Cardinal Manning*, par M. Ouless, celui de *Sir Henri Rawlinson*, par Holl, celui de *M. Henry Vigne, maître des lévriers de la forêt d'Epping*, par M. Shannon, sont surtout caractéristiques. L'homme d'État anglais, l'ecclésiastique anglais, le savant anglais, le gentleman anglais, tous robustes, sérieux, calmes et dignes, tous à la fois hommes d'action et hommes de réflexion, s'y trouvent représentés par des procédés assez différents, mais où l'on retrouve toujours l'exactitude et la conscience britanniques. Tandis que les portraitistes français établissent la dignité de leurs figures et ennoblissent l'aspect de leurs physionomies, soit par la fermeté des contours et du modelé, soit par l'ampleur et la puissance de la touche colorée, les portraitistes anglais arrivent à l'expression de la grandeur par l'extraordinaire justesse des détails multipliés.

Cette façon de comprendre et d'exprimer, qui est celle aussi des romanciers et des historiens, anglais, ne saute pas d'abord aux yeux chez MM. Holl et Shannon, plus pénétrés des méthodes continentales ; elle est flagrante chez MM. Millais et Ouless, dont les œuvres sont typiques et de premier ordre. Qu'on compare le martelage pointillé, minutieux, acharné, de taches innombrables, au moyen duquel sont construits les corps, si solides pourtant, et les visages, si nobles et si parlants, de *M. Gladstone* et du *Cardinal Manning*, avec la simplification rapide de touches fermes et hardies par lesquelles MM. Bonnat ou Carolus Duran représentent un personnage intéressant, on comprendra, du coup, la différence entre les deux

écoles. Il y a plus de saveur pittoresque chez nos peintres, il y a peut-être plus de saveur intellectuelle chez les peintres anglais, au moins chez ceux-là, car lorsque le système n'est pas appliqué par des artistes de cette force, il n'aboutit qu'à des enluminures froides et mesquines, d'un aspect sec et jaunâtre, assez pénibles à regarder. M. Millais lui-même ne se gare pas toujours des dangers où peut conduire cette excessive analyse. Son portrait de *M. Hook*, le peintre de marines, est certainement très individuel et très ressenti ; mais le faire en est si pénible et si compliqué qu'on souffre, en le voyant, du labeur auquel s'est condamné l'artiste. C'est un homme bien particulier, d'ailleurs, que M. Millais, tout plein de surprises et assez inégal. A côté de ces beaux portraits, il expose quelques fantaisies sentimentales, comme on les aime en Angleterre, une jolie *Cendrillon* au coin du feu, une fillette jouant avec des cerises, un bambin rose soufflant des bulles de savon, qui ressemblent à des frontispices de romances. Ce dernier tableau, reproduit par la lithochromie, est devenu sans peine le prospectus d'une maison de parfumerie. Sa *Dernière rose d'été*, une étude de jeune femme, est d'une exécution plus franche et plus chaude. C'est même un des bons portraits féminins de la section, où les images du beau sexe abondent, mais sont, en général, traitées avec une mièvrerie proprette qui nous met bien loin de Reynolds, de Gainsborough et même de Lawrence.

M. Herkomer a eu sous les yeux deux fort belles personnes, *Miss Catherine Grant*, et la dame en noir, regardant fixement devant elle, qui, dans le livret, devient *l'Extasiée*. Toutes les deux ont ce type ferme et régulier,

qui serait le type antique, n'étaient de plus la délicatesse aristocratique des carnations et la finesse intelligente du regard. Les images que nous en donne M. Herkomer sont fidèles et nettes, d'une allure distinguée et fière, mais d'une sécheresse mal dissimulée et d'une tonalité froide qui va tourner au jaunâtre. Il y a moins de style et de beauté, mais plus de souplesse, de douceur et de sentiment anglais dans les portraits de M. Gregory, de M. Luke Fildes, de M. Carter. Quant à M. Whistler, c'est toujours le peintre habile, volontairement étrange, tant soit peu paradoxal, que nous connaissons. Son *Portrait* de *Lady Archibald Campbell* n'est pas seulement le portrait d'une grande dame, c'est, paraît-il, dans l'œuvre du peintre, *l'arrangement en noir n° 7*, comme son autre tableau, *le Balcon*, est *une harmonie couleur chair et couleur verte.* Nous ne sommes pas assez au courant de la classification whistlérienne pour savoir si l'arrangement en noir n° 7 est plus ou moins foncé que l'arrangement n° 8 ou l'àrrangement n° 9. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'il est fort noir et qu'on a toutes les peines du monde à distinguer de lady Archibald Campbell, dans ces ténèbres, autre chose qu'un profil qui se perd et un pied qui s'enfuit. La chose est menée avec science et sûreté par un homme fort au courant des ruses les plus subtiles du pinceau; ce n'est point une raison pour voir une rénovation de l'art dans ce qui n'est qu'un raffinement de métier et ressemblerait fort, si l'on s'en tenait aux termes du livret, à une mystification régulière à l'adresse des Philistins.

Il n'est point probable d'ailleurs que ces excentricités maladives aient grande influence sur le génie anglais,

qui ne redoute pas, il est vrai, l'étrange et le bizarre, qui saute, avec une brusquerie déconcertante, de la sentimentalité pleurnicheuse à la brutalité tragique, mais qui aime par-dessus tout le naturel et la santé et qui revient toujours, en fin de compte, à l'observation consciencieuse. Les paysagistes, à cet égard, nous peuvent rassurer, et, en particulier, les peintres de marines. Il en est trois au moins, MM. Moore, Hunter et Hook, qui sont des artistes de premier ordre, sans pédantisme et sans prétentions, aimant la mer d'une passion énergique et attentive, la connaissant si bien qu'il leur suffit, pour nous émouvoir profondément, de gonfler, dans leurs toiles modestes, les vagues irritées ou calmes de l'océan, sans avoir besoin de les peupler d'incidents dramatiques. Dans la plus belle toile de M. Moore, *Après la pluie, le beau temps*, pas une voile à l'horizon, pas une roche au premier plan; la mer seule, la pleine mer, d'un bleu intense, profonde, transparente, avec de grandes vagues qui s'apaisent et se régularisent; au-dessus, à l'horizon, une longue percée dans le ciel, une percée lumineuse, fraîche, rassurante, dans un air rasséréné qui s'allège, avec des essaims de petites vapeurs, affolées, en déroute, qui remontent vite, regagnent le dernier débris de l'orage, un gros nuage que le vent balaye. Le scrupule, l'amour, la sincérité, la science que l'on sent dans la forme comme dans la couleur du moindre flot et du moindre nuage sont vraiment admirables, et l'exécution est d'une liberté et d'un entrain superbes. Les marines de M. Hook et de M. Hunter ne sont pas si désertes ; dans la plus intéressante du premier, *A quelque chose malheur est bon*, on voit, au premier plan, un pêcheur et sa

femme, tirant de toutes leurs forces une corde à harpon pour ramener sur la grève une épave; dans celle du second, *Leur part du travail*, ce sont trois femmes qui trient le poisson sur le sable. Le faire de MM. Hook et Hunter est plus heurté, plus laborieux, moins magistral et moins sûr que celui de M. Moore, mais ils possèdent comme lui une connaissance profonde de la vie des eaux et des mouvements de la lumière.

Les marins que MM. Hunter et Hook mettent en scène ne sont pas moins vrais que leurs paysages. On en trouve de bien caractérisés encore chez M. Reid, l'un de ceux qui représentent avec le plus d'originalité les types populaires. Dans sa *Rivalité entre grands-pères*, un vieux loup de mer, assis contre le parapet d'un quai, ajuste devant les yeux de sa petite-fille une longue-vue, tandis que son rival, l'autre grand-père, la main sur l'épaule de l'enfant, médite ce qu'il fera de mieux encore pour l'amuser. Le titre est un peu subtil, visant à l'esprit littéraire, comme beaucoup de titres anglais; mais l'ouvrage, en lui-même, est très simple et très librement peint. Les deux bonshommes ont des têtes tannées et recuites, avec des expressions de grosse tendresse, fort amusantes, la petite fille est à croquer. C'est tout à fait dans la direction de notre école moderne, mais en restant très anglais. On en peut dire autant du *Retour de la foire* de M. Bartlett et de la *Société philharmonique au village* par M. Forbes. Dans cette dernière toile qui représente de bons bourgeois et ouvriers exécutant le soir un concert dans un grenier, toile pleine d'observations justes et fort bien peinte, M. Forbes se montre beaucoup plus sensible que ses confrères aux

procédés larges et gras des vieux Hollandais et des Français modernes. Il y a encore bien des cadres intéressants à signaler dans la section anglaise, d'abord quelques agréables tableaux de genre, soit historiques, comme la *Garnison défilant avec les honneurs de la guerre*, de M. Gow, le *Marlborough après la bataille de Ramillies* de M. Crofts, le *Monmouth et Jacques II* de M. Pettie, soit romanesques, comme le *Tout seul* de M. Orchardson, le *Retour de la pénitente* de M. Fildes, la *Femme du joueur* de M. Stone, les œuvres de MM. Morris, Smythe, Lengley, soit purement descriptifs, comme les *Gardes du corps de la reine* de M. Beadle, *En temps de paix* de M. Millet. Presque partout l'observation des types est juste et fine, la composition dramatique ou spirituelle; mais, sauf chez M. Gow, qui est un peintre plus ferme, l'exécution, pour nos yeux français, reste un peu mince, ou extrêmement sèche et pointillée, ou trop amollie et fuyante, et tournant presque toujours plus ou moins à ces tonalités sourdes et jaunâtres qui donnent aux toiles une apparence vieillotte et fanée.

Pour quitter les salles anglaises sur la bonne bouche, il est bon de s'arrêter devant les paysages de terre, qui parfois valent autant que les paysages de mer. Comme nous l'avons dit, c'est dans de petites toiles, à l'exemple de Ruysdaël et d'Hobbema, de Jules Dupré et de Théodore Rousseau, que les Anglais concentrent leurs émotions et leurs réflexions devant les accidents des forêts et des plaines. S'ils les agrandissent un peu, par exception, comme M. Leader, ce n'est point simplement pour occuper plus de place sur une muraille d'exposition, ainsi que font nos jeunes paysagistes, c'est parce

qu'ils ont de quoi la remplir. Et vraiment la toile de M. Leader, qui passerait pour une petite toile dans nos salons annuels, est toute débordante d'impressions et d'expressions. *Ce soir il y aura de la lumière!* Titre bien anglais, peinture bien anglaise aussi, saisissante, pénétrante, touchante, admirable! Une plaine inondée, d'où émergent au loin, entre les bouquets d'arbres secs, des toitures basses de villages; à la gauche, une sorte d'îlot, sur lequel se dresse, au milieu du cimetière, près de la petite église, un cèdre énorme, étendant ses larges branchages noirs au-dessus des tombes abandonnées. Pas une âme dans ce grand espace vide, attristé, silencieux. Tandis que l'eau se retire, ne brillant plus que dans les fossés et les sillons, la lumière du crépuscule, dorée, tendre, puissante et rassurante, emplit lentement, de sa splendeur pacifique, le ciel rasséréné et la campagne consolée. Ici, l'exécutant est tout à fait à la hauteur de l'observateur et du poète, la force et la délicatesse éclatent aussi bien dans la vigueur des arbres et dans la transparence des nuées que dans la majesté simple de l'ensemble. C'est vraiment une œuvre hors ligne, et ce n'est pas la seule; nous nous y sommes arrêté parce qu'elle est la plus typique, mais il faut voir aussi les toiles de MM. Wyllie, Corbett, Fisher, Aumonier, Knight, Brewtnal, Johnson, Bates et bien d'autres. Il y a là un art vivant, consciencieux, observateur, chercheur, indépendant et audacieux, qui vit par lui-même et qui nous réserve sans doute dans l'avenir bien des surprises encore et bien des enchantements.

II

AUTRICHE-HONGRIE. — ALLEMAGNE.

Les salles de l'Autriche-Hongrie nous offrent plusieurs compositions vastes et dramatiques, le *Christ devant Pilate* et le *Christ au Calvaire* de M. Munkacsy, le *Kosciuszko après la bataille de Reclavice*, par M. Jan Matejko, la *Défenestration de Prague*, par M. Brözick, les épisodes de la *Perte de l'expédition de John Franklin au cap Nord*, par M. J. de Payer, et, en même temps, un grand nombre de peintures habiles, soignées, spirituelles, amusantes, celles de MM. Charlemont, Ribarz, Hynaïs, etc. Néanmoins, c'est un des endroits de l'Exposition internationale où l'on éprouve le moins le sentiment de la surprise ou celui d'une transplantation dans une atmosphère lointaine et nouvelle. Que cela tienne à des traditions d'enseignement conservées dans les écoles locales, aux habitudes de dilettantisme invétérées dans les classes aristocratiques qui, à Vienne et à Pesth, restent encore les protectrices les plus éclairées et les plus sûres des artistes, la peinture austro-hongroise est une de celles qui se rajeunissent le plus lentement et le plus péniblement. Les artistes de ce pays se laissent difficilement pénétrer par ces aspirations vers la vérité, la simplicité, la lumière qui agitent en ce moment l'Europe autour d'eux, ou lorsqu'ils en sont touchés par l'intermédiaire des maîtres français, ils demeurent si étroitement attachés à l'imitation de ces maîtres, qu'on ne saurait actuellement prévoir, par contre-coup, dans ce milieu, le déve-

loppement d'une originalité spéciale. La résidence, à Paris, de la plupart des artistes autrichiens explique d'ailleurs, en même temps que leur habileté, leur absence de caractère particulier et le peu d'influence qu'ils exercent dans leur propre pays.

Le plus habile artiste, dans l'ordre décoratif et monumental, dont l'Autriche s'enorgueillissait en ces dernières années, Hans Makart, récemment décédé, représentait à merveille ce dilettantisme mondain, sans profondeur et sans avenir, dont les meilleures productions gardent l'allure théâtrale d'un romantisme attardé. Son *Entrée de Charles-Quint à Anvers*, qui eut tant de succès en 1878, restera comme l'exemple le plus brillant de cette manière élégante et factice, de cette facture superficielle et surannée. *La Walkyrie et le héros mourant*, la seule toile qui rappelle sa mémoire, ne donne qu'une idée fort incomplète de son talent. Il y a sans doute de la tendresse, une tendresse affectée et langoureuse, dans le baiser que la déesse guerrière, demi-pâmée elle-même, applique sur le front du blessé; mais combien tout cela est loin du style héroïque et du grand décor, tant par la mesquinerie du dessin et de l'expression que par la banalité sourde et terne des colorations roussies et fanées! Ces harmonies jaunâtres, dues à l'imitation des vieilles peintures altérées et ternies par la superposition des vernis et des poussières, ne restent plus guère à la mode que dans quelques ateliers d'Allemagne où l'on étudie plus les musées que la nature. Chez nous, au temps du romantisme, il y eut une heure aussi où l'on vit jaune, à force de regarder les Rembrandt dorés et salis par les années, et quelques-uns ne crurent pas à la

couleur en dehors du brûlé et du recuit; mais il y a beau temps que ce voile factice, interposé par une admiration ignorante entre les yeux de l'artiste et la réalité des choses, a été déchiré et dispersé, grâce à une étude plus attentive des maîtres anciens, grâce aux protestations des paysagistes épris de vives et douces lumières, d'air pur et de fraîcheur.

MM. Matejko et Munkacsy, les deux seuls maîtres originaux de la section, ne sont pas d'Autriche. L'un est Polonais, l'autre Hongrois. Ils ne sont pas exempts de quelque tendresse pour ces tons neutres, soi-disant chauds, qui n'ont, en général, d'autre effet que de donner aux jeunes peintures une apparence fâcheuse de maturité hâtive et de vieillesse prématurée. L'échantillonnage, bariolé et papillotant, de taches vives et heurtées, qui donne aux toiles du doyen de Cracovie l'aspect pointillé et fourmillant de tapisseries primitives, les crudités du découpage en saillie des figures claires sur des fonds opaques auxquels se complaît le maître hongrois, tiennent à cette façon de comprendre l'harmonie pittoresque par le choc et l'opposition des couleurs et non par leurs rapprochements et leur fusion. Il n'y a rien de plus contraire au sentiment qui dirige en ce moment presque toute l'école française et qui a trouvé sa formule dans Corot, Millet, M. Puvis de Chavannes.

A première vue, il est assez malaisé de se retrouver dans la longue toile de M. Matejko; c'est comme un frétillement indéchiffrable de parcelles éclatantes s'agitant avec vivacité dans un vaste kaléidoscope : toutes les couleurs, pêle-mêle, s'y poussent ensemble au

premier plan avec la même intensité. Il n'est guère possible de pousser plus loin l'ignorance des sacrifices nécessaires et le mépris des simplifications indispensables. Peu à peu, cependant, l'œil se fait à ce grouillement bizarre : dans cette cohue de figures bariolées, on découvre des personnages bien inventés et bien campés, d'une expression ingénieuse et vive, des groupes vivants et mouvementés, et l'on regrette qu'un artiste, d'une imagination si abondante et d'une habileté si singulière, ne cherche pas à mettre plus de clarté dans ses inventions en même temps que plus de simplicité et de vérité dans son exécution.

M. Munkacsy se présente comme l'antithèse criante de M. Matejko. Autant les figures de l'un, bariolées et détaillées, s'entremêlent et s'enchevêtrent en des fouillis compliqués de couleurs, autant celles de l'autre, presque monochromes et simplifiées, se détachent et s'isolent violemment dans un milieu d'une neutralité monotone. L'absence systématique de liaison harmonique entre les personnages est presque aussi notable dans le *Christ devant Pilate* que dans le *Christ au Calvaire*. Ce parti pris ne contribuait pas peu à donner à ces scènes, lorsqu'elles étaient exposées sous un éclairage bien approprié, une apparence de réalité dure et brutale qui faisait pousser des cris d'enthousiasme aux gens pour qui le trompe-l'œil est le dernier mot de l'art. Le musée Grévin, à ce compte, serait la plus grande œuvre du siècle. M. Munkacsy, heureusement, possède d'autres qualités que cette habileté de rendu assez commune aujourd'hui chez les brosseurs de panoramas. Il a essayé de renouveler les deux grandes scènes évangéliques par

l'introduction raisonnée d'un élément réel et vivant, populaire et moderne, tout en conservant à ces divines tragédies plus de solennité et de dignité que n'avaient fait, au XVII[e] siècle, les réalistes italiens et espagnols appliquant des procédés similaires dans les mêmes circonstances.

Pas plus que Caravage ou Ribera, il n'a pu ni voulu éviter, en groupant autour du Christ des plébéiens incontestables et des pharisiens authentiques, un aspect général de vulgarité passionnée qui surprend plus qu'il n'émeut ; c'est avec une intention évidente, le plus souvent très bien rendue, qu'il a imprimé à ces figures juives des expressions décidées de fureur fanatique, de sottise raisonnante, de jalousie hypocrite, d'égoïsme vindicatif, de basse cupidité, comme la légende évangélique l'autorisait à faire. La plupart de ces personnages sont présentés, surtout pour les physionomies, avec une énergie de vérité brutale, mais expressive, qui n'est pas le fait d'un artiste ordinaire. Combien cette trivialité des comparses eût pris plus de valeur dramatique si, comme chez Rembrandt, la beauté ou la noblesse rayonnante de la figure principale, du dieu méconnu et conspué par cette tourbe de sots et d'envieux en avait à la fois accentué et poétisé le contraste ! M. Munkacsy s'y est bien efforcé ; a-t-il réussi ? Dans la scène du Calvaire, on peut dire que non, car le Christ ne s'y distingue guère de ses deux voisins de supplice, ni par l'intelligence ni par la noblesse de la physionomie. Le Christ traduit devant le prétoire est moins laid ; il se présente avec une certaine fierté, assez digne, mais provocante et dédaigneuse, qui n'a rien de la douceur, de la tendresse, de

la résignation évangéliques. C'est encore un prophète, raisonneur et discuteur, prêt à répondre à ses adversaires, non pas le Messie définitif et convaincu, le berger prêt à mourir pour ses brebis, le fils divin soumis aux ordres de son père. Il y a, en somme, plus de force que de tendresse, plus de fermeté que de souplesse, plus de de volonté que de chaleur, plus de métier que d'inspiration dans le remarquable talent de M. Munkacsy, et, quelle que soit la valeur des morceaux de peinture, hardis et résolus, juxtaposés dans ses grandes compositions, il est difficile d'y voir des transformations vraiment inattendues, personnelles et suggestives de la légende évangélique.

Les tableaux de M. Munkacsy dépassent de beaucoup, pour l'invention et pour l'exécution, toutes les autres productions du dilettantisme austro-hongrois. Tout le reste pourrait être classé dans la section française, et l'on ne se douterait pas de l'origine. Les plus habiles parmi ces imitateurs éclectiques sont de purs Parisiens, habitant autour de la Trinité ou de l'avenue de Villiers. La *Défenestration de Prague*, par M. Brözik, marque un progrès marqué sur les œuvres précédentes du même peintre. Sa palette s'est éclaircie, sa brosse s'est allégée. Les qualités de composition qu'il possède depuis longtemps se sont complétées et fortifiées. L'étude attentive et patiente qu'il a faite de Hals et de Van der Helst, contemporains de ses personnages, lui a servi autant pour l'assouplissement de son exécution que pour l'exactitude de sa mise en scène. Parmi les conjurés, il en est plus d'un qui arrive tout droit du musée de Harlem ou du musée d'Amsterdam ; la plupart de ces seigneurs bohé-

miens sont des gardes civiques et des bourgeois hollandais. Ces transplantations sont de bonne guerre quand elles sont faites avec aisance, et l'on ne saurait nier que M. Brözik n'ait apporté beaucoup de savoir et d'habileté dans l'arrangement de sa vaste toile. Le travail de M. de Payer, qui a traité trois épisodes de la *Perte de l'expédition Franklin* avec une émotion sérieuse, est plus inégal et plus incertain. La *Baie de la mort*, déjà récompensée au Salon, reste le meilleur morceau de la série.

Presque tous les autres Austro-Hongrois sont aussi des Parisiens de Paris, d'un dilettantisme avisé, d'une virtuosité extrême, mais chez lesquels on chercherait vainement un accent exotique : Parisien, M. Hynais, dans ses jolis portraits comme dans ses décorations faciles et élégantes du théâtre de Vienne, aussi Parisien que le Hollandais M. Kaemmerer, dont il partage l'amour pour les minois et les falbalas XVIII[e] siècle ! Parisien, M. Charlemont, un praticien d'une dextérité surprenante, qui imite tour à tour, presque à s'y méprendre, Pieter de Hoogh et M. Gérôme, Van der Meer et M. Meissonier ! Parisiens, les paysagistes eux-mêmes, M. Ribarz, le plus libre et le plus dégagé, qui se souvient partout, en Hollande ou en France, de Decamps, de Van der Meer et de bien d'autres, et M. Jettel, et ce pauvre Van Thoren, mort pendant l'Exposition, animalier distingué, mais qui se range dans la suite de Troyon ! On peut saisir plus de conviction et quelque lueur d'individualité chez MM. Lerch, Sochor, Pettenkofen, Ebner, Brüch-Lajos, mais, cependant, on ne voit nulle part un groupement de tendances permettant d'affirmer que les artistes austro-hongrois, par une observation plus directe de la

nature et par un développement plus spontané de leur imagination particulière, apporteront prochainement des éléments nouveaux dans l'activité européenne.

La petite salle allemande, où l'on ne trouve pourtant que soixante-quatre peintures et vingt-quatre dessins ou aquarelles, presque tous de petite dimension, en dit bien plus long et sans fracas. A Munich et à Berlin, on travaille dur, cela est clair, on y travaille avec méthode et patience, on s'efforce d'y créer un art allemand, un art moderne, dans le sens du courant naturaliste déterminé par la France. Le premier directeur de ce mouvement aura été M. Menzel, ce compositeur ingénieux et fantasque, cet observateur ironique et pénétrant, ce dessinateur à l'emporte-pièce, âpre, incisif, expressif, qui procède à la fois de M. Meissonier et d'Albert Dürer, et qui joint parfois, à la finesse vive de l'esprit français, la vigueur compliquée de l'imagination germanique. Il n'y a de lui, au Champ-de-Mars, que quelques petites gouaches ; mais qu'on observe seulement, sur ces feuilles si vivement peintes, la puissance extraordinaire de l'expression physionomique, notamment dans le *Diplôme d'honneur offert à M. Schwabe par la ville de Hambourg* et dans le *Moine quêteur*, on concevra l'influence qu'un analyste si énergique et si sensible, doué d'une si libre intelligence pittoresque, peut exercer sur son pays. La simplicité seule lui manquait et la poésie profonde qui en découle ; c'est la simplicité que cherchent, en plus, ses successeurs.

Les quatre maîtres dont les œuvres ont frappé tous les visiteurs par leur accent résolu, M. Liebermann, de Berlin, MM. Leibl, Uhde, Kuehl, de Munich, marchent

avec ensemble, sans se confondre, dans cette direction nouvelle qui correspond si bien aux tendances scientifiques et positives de l'esprit allemand. Le groupe qu'ils représentent fort incomplètement est déjà très nombreux ; on s'y exerce au dessin par les illustrations de journaux et par la caricature ; c'est là que les *Fliegende Blätter* trouvent leurs plus amusants collaborateurs.

M. Liebermann est celui de tous qui développe le système avec le plus d'opiniâtreté et d'âpreté. Comme beaucoup de ses compatriotes, il a choisi la Hollande pour champ de ses expériences, sans doute parce que le voisinage des beaux maîtres du lieu, si chaleureux et si colorés, lui paraît utile pour se garer de la dureté et de la sécheresse où tombaient volontiers ses prédécesseurs. Précaution intelligente et utile, car si M. Liebermann penche d'un côté, c'est, en effet, de ce côté-là. Dans toute sa série d'études curieuses, la *Cour de la maison des Invalides* et la *Cour de la maison des Orphelines à Amsterdam*, les *Femmes raccommodant des filets à Katwick*, l'*Échoppe de savetier hollandais*, c'est avec une âpreté brutale, insistante, implacable, que M. Liebermann se mesure, en artiste qui simplifie, avec l'appareil photographique qui détaille, qu'il modèle et qu'il fait saillir, sous l'éparpillement agité des reflets solaires ou le faisceau massif d'un éclairage concentré, la vérité anguleuse des mouvements, l'individualité osseuse des visages, le plissement saccadé des vêtements, la netteté expressive des physionomies. Les qualités foncièrement hollandaises, l'unité pittoresque, la fusion harmonieuse, la tendresse et la souplesse dans les transitions, lui échappent absolument ; il les remplace par des

qualités allemandes, plus volontaires et plus réfléchies, et dont il ne faut pas médire, car elles ont leur prix.

Dans l'école bavaroise, avec des restes de virtuosité plus marqués, on sent moins de rigueur et de système, plus de laisser-aller aussi et plus d'émotion, au moins chez M. Uhde. Nous avons déjà eu l'occasion d'apprécier au Salon le mérite de sa *Cène*. Le sentiment qui l'a inspirée nous semble toujours élevé et délicat, mais la peinture, d'une pâte laborieuse et terne, a déjà vieilli depuis deux ans. M. Kuehl est aussi un habitué de nos Salons annuels ; son *Maître de Chapelle*, ses *Joueurs de cartes*, ses *Orphelines* surtout, ont gardé fort bon air. C'est du Menzel attendri, du Liebermann modéré, avec une finesse ingénieuse assez particulière et une prestesse de touche qui a fait vite école. Le plus personnel de tous, le moins francisé, est pourtant M. Leibl. Celui-là est bien de son pays, il y reste, il l'aime, il l'étudie, il le connaît. Son imagination ne le tourmente pas ; des études de paysans et de paysannes, quelques portraits d'amis, voilà toute son œuvre, mais c'est une œuvre consciencieuse, poussée avec un soin extrême, avec la patience méticuleuse d'un primitif et d'un solitaire ; la forte volonté qu'on y sent empreinte ne laisse pas d'agir sur l'esprit de ceux qui la regardent. Son *Portrait de chasseur*, au bord d'un lac, bien qu'étonnamment caractérisé, blesse trop peut-être nos yeux français par l'excès de sécheresse et de minutie auquel la passion de l'exactitude à outrance entraîne ce dessinateur acharné. Dans la *Paysanne du Vorarlberg* et dans le *Paysan et Paysanne de Dachau*, au contraire, la rigueur de l'analyse se tempère par l'éclat simple et fort des colorations. Le talent de l'artiste at-

teint son maximum de liberté et de science dans le beau morceau des deux *Femmes de Dachau*, en robes noires agrémentées de rubans rouges, avec de hautes coiffes empesées et des bas à jour, assises, l'une près de l'autre, dans leur intérieur. Ce sont là, avec les toiles de M. Liebermann, les ouvrages les plus intéressants de cette petite galerie où l'on remarque encore quelques peintres de scènes modernes assez personnels, MM. Olde, Hoecker, Firlé, Hermann, Petersen, M. Claus Meyer, un imitateur tout à fait habile des vieux Hollandais, M. Mueller, un paysagiste précis et vigoureux, et même plusieurs parisianisants, MM. Van Stetten, A. Keller, Scarbina, Mlle Dora Hitz. Ces derniers suivent trop fidèlement encore les traces de leur maîtres ou guides français, académiciens ou boulevardiers.

III

BELGIQUE.

La Belgique occupe six salles au Champ-de-Mars et les occupe bien. Depuis que Brackelaer et Leys ont dessillé les yeux de leurs compatriotes longtemps oublieux du passé par leurs puissantes études rétrospectives, les écoles de Bruxelles, d'Anvers et de Gand n'ont cessé de prendre une part active au mouvement européen. Si les exemples venus de France n'ont pas été inutiles aux Flamands, les efforts des Flamands n'ont pas été non plus indifférents aux Parisiens. Dès 1855, on fut ici frappé de la décision avec laquelle plusieurs Belges ressaisissaient la tradition interrompue de leurs anciens maîtres les

plus vigoureux et les plus chaleureux, Flamands ou Hollandais, Frans Hals, Jordaens, Nicolas Maes, Van der Meer, Pieter de Hoogh. Depuis, c'est toujours dans le même esprit d'observation sincère et d'exécution robuste, un esprit de réalisme toujours franc et sain, sinon toujours délicat, énergique plutôt que raffiné, éclatant plutôt que spirituel, que tous les maîtres de ce pays ont lutté avec les nôtres en maintes occasions. Ce n'est pas à dire qu'il n'y ait chez eux des groupes variés et diversement influencés, les uns s'enfermant plus résolument dans ce naturalisme vigoureux et brillant qui procède surtout de l'école anversoise du XVIIe siècle, les autres se conformant à une tendance aussi ancienne et persistante du tempérament national, le goût de l'ordre, de la propreté, de la minutie, et regardant au loin les maîtres consciencieux de Bruges, quelques autres enfin s'efforçant de combiner, dans une fusion savante, des qualités qui ne sont contradictoires qu'en apparence, la force de la couleur et la souplesse du dessin, la justesse de l'observation et la finesse de l'expression, la tradition indigène et le sentiment moderne. Néanmoins, il n'est presque aucun d'eux qui ne conserve, malgré tout, la saveur du terroir, c'est-à-dire un sens juste et ferme des colorations chaudes et harmonisées, un maniement hardi et libre du pinceau, un sain amour pour la bonne et solide matière, pour les généreuses et abondantes coulées de pâtes brillantes.

C'est dans tous les genres où le peintre consulte directement la nature, dans le portrait, dans l'étude de mœurs, dans le paysage, que les Belges sont à l'aise et qu'ils excellent. Lorsqu'ils font de l'histoire, ils se compassent,

ils veulent être trop savants et trop corrects, et n'aboutissent, en général, qu'à des travaux de bons professeurs, exacts et sages, sans originalité, le plus souvent insignifiants. Bien qu'ils possèdent beaucoup d'académies, ils n'ont point le sang académique; le classique et la plastique n'ont jamais été leur affaire. Certes, il faut de la science, de l'intelligence, de la volonté pour mener à bien une grande scène comme la *Translation à Louvain du corps du bourgmestre Van der Leyen* assassiné par des nobles bruxellois en 1379, de M. Hennebicq. L'artiste a même donné à son cortège une dignité dans le désespoir, une simplicité daus l'indignation, qui montrent chez lui une saine horreur des exagérations mélodramatiques. Les figures sont bien comprises, les visages bien étudiés, le parti pris d'éclairage net, puissant et calme; néanmoins l'ensemble, laborieusement peint dans une note égale et terne, ne produit pas l'effet qu'on pouvait attendre de tant de qualités réunies. M. Delpérée déploie plus de facilité, de mouvement, d'entrain dans son *Luther à la diète de Worms*, mais c'est une facilité superficielle d'illustrateur plus que de peintre, la facilité courante que nous connaissons trop dans nos monuments publics. Il n'y a plus rien là de l'intensité pénétrante et virile avec laquelle Leys s'efforçait d'évoquer les personnages du XVIe siècle. La *Polyxène* de M. Stallaert, la *Psyché* de M. Herbo, l'*Homme piqué par la fourmi* de M. Van Bisbroeck, les études vénitiennes de M. Smits sont des travaux estimables et distingués, sans accent inattendu.

Il n'en est pas de même des œuvres de MM. Wauters et Alfred Stevens, qui, comme peintres de figures, tiennent toujours la tête. Tout Français qu'ils soient ou par leur

éducation ou par leurs habitudes d'esprit (M. Stevens réside même à Paris), ils ont gardé intact leur fonds belge de beaux coloristes et de bons ouvriers, manipulant la pâte avec cette dextérité résolue et brillante qui est comme la marque de fabrique indigène. Les sept portraits de M. Wauters présentent son talent, souple et pénétrant, sous les aspects les plus variés ; on y retrouve toujours la note flamande, le coup de brosse ferme et vibrant, visible surtout dans les accessoires. La robe en satin bleu clair de *Mme Somzée*, debout, appuyée à son piano, les meubles et les tapis qui garnissent son salon, le cheval isabelle sur lequel est monté le jeune *M. Laye*, la veste en velours de ce petit cavalier, le pelage du terrier qui lui apporte sa cravache entre les dents, le paysage maritime qui l'entoure, la robe grenat de *Mme la baronne de Coffinet*, tous ces détails sont traités avec cette exactitude vive et brillante qui est traditionnelle dans les Flandres. Il arrive même chez M. Wauters, comme chez plusieurs de ses compatriotes, que l'accessoire nuit quelquefois au principal, que la solidité des meubles, la somptuosité des tentures, le miroitement des étoffes prennent trop de place, surtout dans ses portraits d'apparat ; les carnations y semblent alors minces et sèches, et c'est grand dommage, car les visages y sont traités avec un sentiment physionomique très libre et très franc. On apprécie mieux la valeur de ce sentiment loyal dans des images plus simples comme celle de *Feu M. Jamar, gouverneur de la Banque nationale*, assis dans son fauteuil, un livre rouge à la main. Entre temps, M. Wauters fait des excursions en Afrique ; il en rapporte des études en plein air, ensoleillées et joyeuses, d'une sincérité évi-

dente, comme le *Pont de Kasr-el-Nil* et le *Pont de Boulaq* au Caire.

L'exposition de M. Alfred Stevens, le plus Parisien des Belges et le plus Belge des Parisiens, est aussi extrêmement brillante. Nul plus que M. Stevens n'a contribué à mettre en honneur, dans la peinture contemporaine, la jolie femme et la femme élégante, mondaine ou demi-mondaine, avec tout le raffinement luxueux de ses toilettes compliquées, sa sensibilité nerveuse d'enfant gâtée, ses accès de coquetteries rêveuses et de dépits mélancoliques. Nos modernistes les plus hardis, les plus raffinés et les plus délicats, MM. Duez, Gervex, Doucet, procèdent de lui par leurs meilleures qualités, leur sentiment fin des attitudes élégantes, leur goût pour le confortable et pour la richesse, pour les mobiliers de choix, les étoffes de prix, leur amour surtout, un amour communicatif et heureux pour la belle peinture, claire et joyeuse, souple et solide, aimable et vibrante. Les excursions de M. Stevens dans la fantaisie historique ne sont pas, il est vrai, des plus heureuses; sa *Madeleine* n'est guère plus accablée par son repentir que sa *Lady Macbeth* par ses remords ; le peintre n'a point la foi de l'apôtre ni du justicier; il ne pourrait voir, sans pitié, se flétrir dans la pénitence ou dans l'insomnie, ces douces chairs de femme. Nous le retrouvons, au contraire, tout entier, avec ses expressions de visages inquiétantes et mystérieuses, ses pêle-mêle chatoyants de soieries et de fleus, de dorures et de chevelures, son orchestration subtile et vive de tons savants, tour à tour éclatants et tendres, pénétrants et assourdis, dans ces études originales qui portent les titres de la *Bête à bon Dieu* et de *Fédora*.

Quelques jolis portraits, quelques hardies études de mer portent aussi la marque d'un peintre de race.

Non loin de MM. Wauters et Stevens, quoique d'un tempérament moins ferme, se place M. Verhas, dont la facture, bien qu'un peu mince, est pourtant libre, claire et gaie. Sa *Promenade sur la plage*, des adolescents montés sur des ânes et sa *Revue des écoles* de petites filles au parc de Bruxelles, sont aussi intéressantes par l'étude attentive des physionomies enfantines que par l'aimable aisance de l'exécution. Avec M. Van Beers, qui continue à savonner des figurines sèches et froides, lustrées et lissées, aux attitudes provocantes, aux toilettes excitantes, nous tombons dans l'enluminure photographique, patiente, indifférente, inexpressive. Sauf dans le *Portrait de Pieter Benoît*, c'est beaucoup d'habileté, une habileté impersonnelle, presque mécanique, dépensée en pure perte. Exemples utiles, d'ailleurs, pour montrer une fois de plus que l'exacte et minutieuse imitation de la réalité n'est point du tout de l'art. Ce qui fait l'œuvre d'art, on ne saurait trop le répéter, c'est la force du sentiment qu'un individu y fixe et y éternise; la nature n'est que l'arsenal toujours ouvert où il va chercher ses moyens d'expression.

Si l'on veut voir des œuvres d'art formant le plus frappant contraste avec les productions de M. Van Beers, on n'a qu'à regarder les deux toiles, tristes et sombres, de M. Struys, *Gagne-Pain* et *le Mort*. Dans la première, auprès d'une fenêtre, un jeune homme, un phtisique, affaissé dans un fauteuil, pâle, ses deux grandes mains, des mains d'ouvrier, blanches et décharnées, allongées sur ses genoux, attend, d'un air accablé, la potion que

sa vieille mère, debout devant lui, verse avec précaution dans une cuillère. Dans la seconde, la scène est plus déchirante encore : le *Mort*, c'est l'enfant, l'enfant de l'ouvrière, veuve ou abandonnée ; il vient de s'endormir de l'éternel sommeil dans le berceau qu'enveloppe un grand drap. La pauvre mère, assise sur une chaise, près de ce berceau, s'affaisse en sanglotant. On ne voit pas plus son visage qu'on ne voit l'enfant. Toute l'angoisse s'exprime par le ramassement douloureux de cette masse noire qu'on sent vivante et suppliciée auprès de cette masse blanchâtre sous laquelle on devine la mort irréparable et incompréhensible. Nulle contorsion, nulle déclamation. Toute cette scène poignante et silencieuse se passe dans l'ombre ; au-dessus, éclairés par la misérable lueur d'une chandelle fixée dans un goulot de bouteille, se détachent sur la muraille blanche tous les objets familiers soigneusement rangés par la bonne ménagère flamande sur la commode ou fixés à la paroi : les verreries dépareillées, les tableaux de sainteté, le Crucifix consolateur entre les angelots de faïence peinte. La douleur maternelle a rarement été exprimée avec plus de simplicité par des moyens plus franchement pittoresques. M. Struys est un dessinateur ferme et consciencieux, un coloriste grave et solide ; il pourrait être un virtuose, s'il le voulait ; c'est un rare mérite, avec ces qualités, de s'enfermer si naturellement dans son sujet. M. Struys n'est pas le seul qui, dans son pays, apporte cette grande sincérité dans la représentation des types populaires. MM. Halkett, Meunier, Frédéric, Impens, sont des observateurs moins touchants, mais précis et convaincus. Leur manière âpre et brutale d'analyser les

figures plébéiennes est curieuse à comparer avec la manière raffinée jusqu'à la langueur, qui donne aux études mondaines de M. Khnopff, *Mlle Marguerite K...,* et *Un Soir à Fosset*, le charme délicat et maladif d'un art distingué, mais tout prêt à s'évanouir.

Il va sans dire que, dans les paysages, surtout s'ils sont peuplés d'animaux, les Belges continuent à employer cette pâte, grasse et lourde, qui souvent prend l'éclat et parfois la dureté de l'émail. Des bestiaux pacifiques et sommeillants de MM. Vervée, Stobbaerts et de Mlle Collart, c'est à qui montrera la musculature la plus ferme, l'allure la plus solide, le poil le plus luisant. L'*Embouchure de l'Escaut* par M. Vervée caractérise bien cet amour de la force tranquille. Dans un pâturage plantureux, à quelques pas d'une vaste nappe d'eau jaunâtre, troublée, opaque, qui se traîne avec lenteur, plusieurs vaches sont couchées. Allongées pesamment, les yeux troubles, il semble qu'elles soient écrasées par l'orage qui s'approche et qui fait tournoyer, au-dessus d'elles, un cercle noir de nuages massifs, entraînant, dans leur mouvement en spirale, un essaim d'oiseaux effarés. L'air, les eaux, le ciel, les bêtes, tout est lourd, accablé, dans cette étrange toile. Quant à M. Stobbaerts, un coloriste inégal, mais parfois d'une intensité audacieuse et rare, il pousse l'enthousiasme de la solidité jusqu'à changer ses vaches en de véritables statues de jaspe et d'agate. Ses *Intérieurs d'étable* ont plutôt l'aspect de mosaïques en pierres dures que de toiles colorées. C'est l'excès de la consistance; chez nos impressionnistes, au contraire, nous avons l'excès de l'inconsistance. M. Stobbaerts est plus près qu'eux de Rubens et de Cuyp. Sa *Sortie de l'étable* mé-

rite bien, en effet, d'appartenir au musée d'Anvers.

Parmi les paysagistes, il y a scission ; les uns tiennent pour la clarté lumineuse, la précision des objets, la minutie des détails, conformément aux antiques traditions ; les autres penchent vers la facture sommaire ou compliquée, pâteuse et brouillée, pourvu qu'elle soit large et expressive et qu'elle corresponde à une émotion vive, d'ordinaire grave et triste. Ces derniers se rattachent moins à la France qu'à l'école moderne de Hollande. Ils comprennent, avec un charme élevé, la mélancolie de leur climat changeant et pluvieux. Tels sont M. Denduyts, l'auteur du *Dégel* et d'un *Hiver* particulièrement saisissants, M. Verstraete avec son *Soir d'été* et son *Soir de novembre*, M. Vanderecht avec sa *Neige* et son *Moulin de Wesembeek*. Parfois aussi ils appliquent cette liberté de brosse au rendu d'effets plus lumineux. M. Courtens exprime, avec une ardeur puissante, la pesanteur des ciels d'été sur les toitures en briques des maisons peintes et les feuillages affaissés des arbres trapus. Ses paysages trop grands font oublier qu'ils sont un peu vides par un rayonnement intense de chaleur concentrée. Dans le camp opposé, M. Lamorinière, travaillant au microscope sur les écorces des sapins et comptant une à une les graminées dans les clairières, prouve qu'on peut produire des résultats presque identiques par des moyens exactement contraires. La *Sapinière* peut ne sembler qu'un prodige d'exécution patiente, mais l'*Hiver* est un paysage très ressenti. Entre MM. Courtens et Lamorinière, il y a encore de la place pour de moins dégagés ou de moins pointilleux ; c'est celle qu'occupent MM. Asselbergs, Artan et Claus. Ce dernier, trop influencé, à notre gré,

par l'exactitude tranchante des images photographiques, est à la fois bon peintre de figures et bon peintre de paysages. Il exprime à merveille la transparence des eaux fraîches sous la limpidité de l'atmosphère. Sa *Vieille Lys, une après-midi, en octobre,* portant une barque avec un vieux passeur qui allume sa pipe, donne, plus encore que son *Pique-Nique*, une excellente idée de son talent.

IV

HOLLANDE. — DANEMARK. — SUÈDE. — NORVÈGE. FINLANDE.

La Hollande, malgré son voisinage, a moins de parenté avec la Belgique qu'avec les États scandinaves, Danemark. Suède, Norvège, Finlande, dont les organisateurs de l'exposition l'ont avec raison rapprochée. Il court, à l'heure actuelle, parmi les artistes de ces divers pays, un souffle commun, parti des Pays-Bas, qui les agite et qui les pousse tous dans le même sens. C'est là que brûle depuis quelques années le foyer silencieux et actif de la révolution qui s'opère dans la vision des artistes et dont nous avons suivi les progrès au Salon annuel. L'influence de climats brumeux et sombres, où les hivers sont longs, où le soleil est rare et précieux, entre pour beaucoup dans cette tendance marquée à chercher l'émotion poétique et pittoresque dans une analyse de plus en plus subtile des nuances de la lumière, soit naturelle, soit artificielle. D'un autre côté, la simplicité des mœurs, les habitudes de vie intérieure, y préparent certainement les esprits à un travail d'observation plus naïf et plus

spontané. Le fait est que, lorsqu'on entre dans ces sections, on est surpris par la familiarité douce et tendre de la plupart des sujets traités, par l'étrangeté consciencieuse et expressive de leur éclairage, tantôt rare et mystérieux, tantôt aigre et papillotant, et, en général, par une discrétion d'effet qui n'a pas toujours pour cause l'insuffisance technique, mais qui revèle souvent un sentiment délicat et profond dans la conception, une honnêteté ferme et modeste dans l'exécution.

Les peintres familiers de Hollande, MM. Artz, Neuhuys, Sadée, Kever, marchent presque tous sur les traces de M. Israëls. C'est, en général, la même disposition d'un groupe unique, presque toujours une femme et un enfant, ou quelque réunion de famille, dans un intérieur obscur, le même procédé d'éclairage sourd et mystérieux frôlant d'un demi-jour le visage et les parties expressives des figures, les mêmes frottis et hachures de pâte martelée et grisâtre, à travers lesquels transperce un sentiment confus et doux de tendresse et d'intimité. Le système n'est pas sans danger ; cette incertitude des formes, cette tristesse du coloris, qui ne sont nullement indigènes dans le pays de Hals, de Metzu, de Rembrandt, ne conduiront pas bien loin les Hollandais s'ils s'y entêtent et s'y enferment. Il est plus facile, il est vrai, d'obtenir ainsi, par un ensemble d'atténuations, cette fusion douce et mélancolique des tonalités qui semble être leur principal souci et dont ils tirent, en vérité, des effets assez heureux. Les *Travailleurs de la mer*, les *Paysans à table*, l'*Enfant qui dort*, par M. Israëls, malgré l'insuffisance et la monotonie de cette technique pâteuse, se sauvent par la grandeur et la sincérité du sentiment. Dans les *Moments de peine*,

de M. Neuhuys, dans la *Consolation*, de M. Artz, dans l'*Enfant malade*, de M. Kever, le sentiment est presque aussi fort, mais l'évidence de l'imitation atténue la valeur de l'expression. Il y a plus d'effort chez MM. Luyten et Valkenburg pour donner du corps à leurs figures et de l'éclat à leurs colorations. MM. Henkes et Hubert Vos, que nous connaissions déjà, nous paraissent aussi dans la vérité en demandant des conseils aux maîtres plus sains du XVIIe siècle.

Sans apporter dans leurs marines et dans leurs paysages l'intensité d'observation des Anglais, les Hollandais s'y montrent toujours respectueux de la vérité. S'il n'est pas aussi énergiquement saisissant que MM. Moore et Hood, M. Mesdag est plus intelligible pour le grand nombre ; il sait exprimer les mouvements, calmes ou violents, de la mer du Nord, sous les effusions lumineuses des crépuscules apaisés ou l'amoncellement des nuées menaçantes, avec une force de poésie remarquable. Sa *Marée montante* et sa *Nuit au bord de la mer* ne marquent, dans l'impression ou dans l'exécution, aucune trace d'affaiblissement chez ce maître vaillant. A côté de lui, M. Jacob Maris, fidèle, lui aussi, à la tradition nationale des formes précises, des tonalités chaudes, de la facture solide, montre une connaissance approfondie des ciels brouillés et inquiets de son pays dans le *Moulin*, le *Canal à Rotterdam* et *Au bord de la mer*. La même entente de l'unité lumineuse, avec moins de force dans le rendu, mais des accents fins et variés d'une délicatesse attendrie, donne encore du charme et du prix aux paysages de MM. Ten Cat, Roelofs, Gabriel, Du Chattel, Tholen, Willem Maris Mauve, Meulen. Les toiles des trois derniers sont habitées

par des animaux d'apparence douce et d'humeur pacifique.

A mesure qu'on avance vers le nord, on se trouve en face d'artistes de moins en moins soumis aux habitudes de l'enseignement classique, regardant les gens et les choses d'un œil plus candide et plus hardi, s'acharnant, avec plus de témérité, dans leurs solitudes, loin du public et de la critique, à l'étude de ces complications du clair-obscur. Le Danemark possède en M. Kröyer un artiste qui, presque du premier coup, a atteint, dans cet ordre d'idées, des résultats qu'on ne pourra guère dépasser. Le *Départ des pêcheurs* et les *Pêcheurs sur la plage* avaient déjà paru au Salon; mais ces peintures, aérées et lumineuses, d'une transparence incomparable, gagnent singulièrement à se trouver dans un milieu plus homogène, au moins pour la naïveté de la recherche et la simplicité de l'expression, car si M. Kröyer rencontre actuellement des rivaux pour l'entente du plein air et de la sérénité atmosphérique, c'est en Suède et en Norvège, bien plus que dans son propre pays. Les peintres danois vivent surtout dans leurs intérieurs ; ils ont beaucoup d'enfants, ils les aiment bien, ils les connaissent bien ; leur section abonde en repas, conversations et discussions de famille, surtout en scènes amusantes ou touchantes de la comédie enfantine. Le *Grand nettoyage* et *Après dîner* par M. Johansen, le *Concert d'enfants* par M. Haslund, la *Parade* par M. Hennigsen, *Chez le curé* par M. Seligmann, sont de bons spécimens de cet art honnête et bourgeois, dont le fonds est peu de chose, mais qui est relevé assez souvent par une ingénieuse analyse des reflets et des ombres sur les figures, jouant au

milieu d'un mobilier compliqué, et par l'agrément d'une touche habile et expressive. Quelques beaux portraits d'une exécution ressentie et libre, par MM. Hammershof, Jerndoff et Mme Vegmann, les études populaires de MM. Tuxen, l'auteur de la *Rentrée des pêcheurs au crépuscule*, Michel Ancher, Irminger, les *Chevaux de labour* de M. Otto Bache, l'*Attelage des bœufs*, de M. Mol, les marines de MM. Niss et Locher, les paysages de M. Pedersen, prouvent que l'école danoise est aussi à la recherche d'un art national dans des genres plus graves et dans des genres très différents.

En Suède, en Norvège, en Finlande, le mouvement est plus décidé qu'en Danemark. C'est du côté des études en plein air, de la poésie saine et simple des travaux rustiques et des mœurs maritimes, que s'y tourne l'activité de trois écoles déjà nombreuses, unies par des aspirations communes. Ici le Danois, M. Kröyer, peut trouver, en MM. Zorn, Heyerdahl, Skredsvig, Petersen Otto Sinding, Gallen, des émules, sinon des vainqueurs. La plupart des artistes scandinaves viennent faire leur éducation technique à Paris ; ils y conservent d'ordinaire, dans les premières années, une verdeur native qui se manifeste, lors de leurs débuts au Salon, par des éclats d'une originalité saisissante. C'est ainsi que nous avons tous été charmés et surpris par les premières œuvres, si individuelles et si délicates, de MM. Salmson et Hagbord, Smith-Hald et Edelfelt ; mais, si un premier contact avec les ateliers parisiens est utile aux septentrionaux pour leur apprendre le métier et leur donner le tour de main, on ne saurait dire qu'un séjour prolongé aux Batignolles, encore moins une résidence définitive,

leur soit en général aussi favorable. Il se passe pour eux ce qui s'est passé, pendant plusieurs siècles, pour les Flamands et les Français allant travailler à Rome ; il était bon d'y faire ses études, il était dangereux de s'y éterniser. Après nous avoir communiqué ce qu'ils apportaient de chez eux, ces Scandinaves s'absorbent en nous et perdent peu à peu, dans cette absorption, leurs qualités premières, sans s'assimiler suffisamment les nôtres. Certes le talent des quatre artistes dont nous parlons est encore en pleine floraison ; les *Communiantes dans un verger*, les *Fleurs du Printemps*, par M. Salmson, forment un concert exquis de vaporeuses fraîcheurs, blanches, roses et vertes ; M. Hagborg possède toujours ce sens des limpidités atmosphériques qui donne tant de charme à sa *Grande Marée ;* M. Smith-Hald comprend toujours en poète la solitude et la mer ; M. Edelfelt exécute ses portraits vivants et souples avec une désinvolture de plus en plus facile ; toutefois, il faut bien le reconnaître, à force de peindre des paysans français, des sites français, des modèles français, ils cessent assez rapidement d'être Suédois, Norvégien, Finlandais, et leur première originalité, un peu âpre et savoureuse, se tourne peu à peu en une virtuosité courante qui ravit les amateurs superficiels et les marchands de peintures, mais qui nous désole si nous demandons à l'art d'être comme une révélation incessante de sensations imprévues et de sentiments personnels.

L'Exposition universelle nous apporte les œuvres d'un petit groupe nouveau d'artistes suédois qui ont dû faire aussi leur apprentissage à Paris ; quelques-uns en portent déjà les marques trop apparentes, quelques autres

paraissent décidés à conserver leur façon particulière de voir et de comprendre, ce dont nous ne saurions trop les féliciter. Les artistes, comme les poètes, ne sont-ils pas faits pour protester contre ces absurdes théories, heureusement irréalisables, qui rêvent le nivellement intellectuel et l'uniformité physique et morale pour toutes les nations civilisées? C'est à eux à nous conserver, à nous révéler, à nous poétiser les particularités fatalement persistantes de leurs pays, de leurs races, de leurs mœurs. Que deviendront MM. Bergh, Larsson, Zorn, les plus habiles, au premier abord, et les plus séduisants des Suédois? Tous trois habitent Paris ; Dieu veuille qu'ils ne s'en repentent pas ! Le talent de M. Bergh, un portraitiste franc, simple, d'une naïveté intelligente vraiment rare, nous paraît seul assez robuste pour résister à ce milieu énervant. On peut constater déjà, dans la virtuosité singulièrement fine et avisée de MM. Larsson et Zorn, une surexcitation maladive des sensations subtiles, un besoin excessif de chiffonnages, de papillotages, de tripotages, une affectation boulevardière d'indifférence ou de mépris pour la solidité et pour l'exactitude des formes, qui semblent bien être les symptômes de la contagion décadente. Ce seraient deux pertes fâcheuses, car M. Larsson est un harmoniste très délicat et un figuriste spirituel, et M. Zorn joint à un sentiment tout à fait particulier des éclairages nuancés et tendres une intelligence vive et rapide des physionomies modernes, par exemple dans ses portraits de *M. Antonin Proust* et de *M. Coquelin cadet*. Ils sont encore assez suédois pour être sauvés ! Chez MM. Norström, Osterlind, Liljefors, Pauli, Mme Pauli-Hirsch, Mlle Éva Bonnier, MM. Josephson,

Biorck, Ekström, Schultzberg et quelques autres, on constate aussi la présence d'un élément indigène qui cherche à se reconnaître et à se manifester en prenant conseil soit en France, soit en Allemagne ; leurs maladresses et leurs témérités mêmes sont des preuves de leur tempérament. Peut-être vaut-il mieux être ainsi trop imprudents que trop sages, comme le sont tels et tels de leurs compatriotes, plus expérimentés et plus parisiens, qui feront longtemps sans doute bonne figure à nos Salons, MM. Forsberg, Wahlberg, Burger, Westman, Kreuger, Arsénius, mais qui ne s'y distinguent plus guère de leurs voisins.

La Norvège paraît plus rebelle à l'assimilation. Il y a là tout un groupe d'artistes vraiment personnels, convaincus, intéressants, qui nous apportent sur leurs pays des révélations curieuses et saisissantes, M. Werenskiold, parmi eux, est un modéré. Son *Enterrement à la campagne* est cependant une œuvre très personnelle, d'une émotion vraie, sincère, d'une exécution un peu atténuée, mais grave et délicate. On remarque moins de retenue, plus d'indépendance et de liberté pittoresque dans ses paysages et dans ses portraits. Chez MM. Peterssen, Heyerdahl, Thaulow, l'âpreté honnête de l'observation s'accentue avec une résolution extraordinaire. Ceux-là sont vraiment des artistes nouveaux, et, s'il y en a beaucoup de cette valeur à Christiania, l'école norvégienne comptera bientôt en Europe. L'*Attente du saumon*, par M. Peterssen, où l'on voit, sur un îlot, quelques pêcheurs assis, dans une perspective tranquille et profonde d'eau, de rochers et de ciel d'une clarté admirable, est l'œuvre d'un poète naïf et d'un paysagiste supérieur. Les études

de M. Heyerdahl, le *Soir d'été*, les *Deux sœurs*, la *Fille aux fraises*, bien supérieures à son tableau de l'*Ouvrier mourant*, trop imprégné de dilettantisme, montrent, en lui, devant la nature, un praticien inégal et heurté, mais étonnamment sincère et pénétrant. Les quatre paysages d'hiver de M. Thaulow sont d'une exactitude vive et délicate avec de l'esprit et de la dextérité dans l'arrangement des figurines. Tandis qu'un grand nombre de septentrionaux se fixent à Paris, quelques autres se fixent à Berlin : M. Normann, le paysagiste minutieux et implacable des fiords norvégiens, gagnera-t-il, au contact de l'école allemande, le charme harmonieux qui manque à ses panoramas si extraordinairement clairs et véridiques ? M. Otto Sinding y conservera-t-il cet enthousiasme presque enfantin pour les vives clartés d'un ciel bleu à travers les pommiers en fleur, ses scintillements et ses reflets dans une nappe d'eau transparente qui nous attirent délicieusement dans son *Printemps* et son *Été*? De Berlin comme de Paris, peut-être feraient-ils bien de n'en pas tant user, et de rentrer, avec leurs bons outils, dans leur pays qui les inspire beaucoup mieux. Nous possédons sans doute à Paris quelques Norvégiens, timides ou téméraires, d'une individualité presque intacte, MM. Skredsvig, Wentzel, Soot : pourvu qu'ils ne se fassent pas trop à nos belles manières !

V

ITALIE. — ESPAGNE.

Les petits États du Nord, Belgique, Hollande, Danemark, Suède, Norvège, apportent, nous le voyons, un

élément sérieux de fermentation dans la peinture moderne. En est-il de même de pays plus considérables, soit par leur histoire, soit par leur étendue, l'Italie, l'Espagne, la Grèce, la Suisse, la Russie, les États-Unis? Les artistes de toutes ces contrées se sont présentés en assez grand nombre, et nous pouvons juger leurs tendances. Dans la Grèce, où tout était à refaire, on ne perçoit encore que des tâtonnements et des lueurs ; le plus distingué des Hellènes, M. Ralli, est un élève fidèle de M. Gérôme, qui pourra exercer une action utile, s'il applique plus constamment son talent à l'étude des mœurs locales. En Suisse, il y a trop de contacts avec Paris ou Munich pour qu'il s'y forme aisément une école ; M. Giron, le plus brillant des portraitistes genevois, a toute la désinvolture et le brio d'un Parisien pur sang ou d'un Américain parisianisé ; MM. Jules Girardet et Eugène Girardet, qui, tous deux, comme peintres d'anecdotes, d'histoire ou de portraits, déploient beaucoup d'esprit et de savoir-faire, marchent à côté de nos bons peintres de genre. Il y a plus de couleur locale, avec une certaine familiarité un peu grosse, chez MM. Ravel et Simon Durand, et, sous l'influence allemande combinée avec l'influence française, Zurich a produit deux portraitistes de mérite : Mlle Breslau et Mlle Rœderstein. Toutefois, c'est dans le paysage et ses annexes qu'on retrouve plus naturellement la tradition, un peu sèche et méticuleuse, mais profondément honnête, des anciens peintres du pays. M. Eugène Burnand, M. Baud-Bovy, M. Gaud, renouvellent et rajeunissent cette tradition par une habileté pittoresque plus chaleureuse et plus large.

En Italie et en Espagne, on constate pour le moment

beaucoup d'activité et d'agitation, une ardeur inquiète de recherches dans tous les sens, une mêlée de réactions séniles et d'insurrections enfantines, des explosions d'ambitions énormes suivies de déceptions profondes, en somme, un état de malaise et d'anxiété qui présage peut-être des résurrections, qui, en tout cas, est bien préférable à l'ancien état de prostration et d'inertie. A la suite des révélations accablantes de 1855 et de 1867, l'Italie et l'Espagne n'ont pas été les dernières à faire leur examen de conscience et à se remettre en marche. C'est même avec un certain éclat que ces glorieuses endormies parurent se vouloir réveiller, et les noms de M. Morelli en Italie, de Fortuny en Espagne, s'attachent au souvenir de cette récente tentative de renaissance. Ce mouvement n'a pas abouti. Pourquoi? Par une raison bien simple. Au lieu de remonter aux véritables sources de leur grandeur passée, au lieu de reconstituer, par une étude sérieuse, un enseignement fondé sur une observation grave de la réalité et sur l'étude technique des maîtres complets et forts, on s'est arrêté, de part et d'autre, aux brillants artistes de décadence, aux manieurs habiles et superficiels de la pâte et de la couleur, à Baroccio, à Tiepolo, à Goya! Dans ces derniers temps, on s'est avisé de l'erreur; on paraît avoir compris que tout ce système amusant d'effilochages polychromes et de frétillements aveuglants, fût-il soutenu par un noble sentiment dramatique, comme chez M. Morelli, ou par une science ingénieuse d'observation, comme chez Fortuny, ne pouvait conduire à grand'chose. Le fonds sérieux manquait trop, c'est-à-dire la fermeté du dessin, la consistance des formes, la puissance et la

simplicité de l'analyse physiologique et psychologique.

A l'heure actuelle, on s'est remis à travailler sur nouveaux frais, en regardant du côté de Paris, quelquefois en y regardant trop. On peut à peine prendre pour des Italiens, M. Boldini, le plus pétillant et le plus spirituel de leurs portraitistes, MM. Pittara, Ancillotti, Rossano, Cortazzo, Marchetti, Spiridon, Detti, paysagistes, anecdotiers ou costumiers, ayant tous de la main, quelques-uns de la finesse, mais tous archifranchisés. M. Boldini, qui n'a plus rien de l'âpreté chaude des vieux Ferrarais, ses compatriotes, est, sans doute, un de nos modernistes les plus subtils et, au besoin, les plus excentriques, si l'on en juge par l'excessive gracilité et les contorsions javanaises des baguettes gantées qu'il donne à ses jeunes dames en guise de bras et de mains. Nonobstant ces bizarreries, M. Boldini est un physionomiste des plus incisifs et un harmoniste des plus délicats, avec des prestesses d'exécution tout à fait imprévues et raffinées. Son *Portrait de Verdi*, au pastel, représentant l'illustre compositeur, un chapeau noir de haute forme sur la tête, un cache-nez autour du cou, n'a rien sans doute de lyrique, ni d'héroïque ; mais c'est une pochade joyeuse, vivante, familière ; on y peut lire la bienveillance et la bonhomie, sinon la force passionnée, de l'auteur du *Trovatore* et de la *Traviata*. C'est un art amusant, ce n'est point un art créateur. Heureusement, à Rome, à Florence, à Milan, on semble se préoccuper d'aller plus loin dans la voie de la vérité.

Les Romains manqueraient à toutes leurs traditions, s'ils n'avaient de hautes ambitions. Ils ont envoyé d'immenses toiles, l'*Ave Maria* pendant la moisson, au mo-

ment d'un orage, dans la campagne romaine, par M. Corelli, les *Enfants de Caïn* par M. Sartorio, l'*Alexandre à Persépolis* par M. Simoni. La force et l'effort sont visibles dans ces compositions. On ne saurait refuser à M. Corelli de la franchise et de la fermeté dans les attitudes de ses figures, à M. Sartorio un sentiment grandiose dans les contorsions héroïques de ses nudités musculeuses, à M. Simoni, moins personnel que les premiers, de l'habileté dans la mise en scène; mais ces trois œuvres sont gâtées par une lourdeur pénible de facture, une certaine opacité triste et sale, parfois une trivialité prétentieuse, qui montrent combien ces praticiens ont besoin de se mettre au vert et de se nettoyer les yeux par des promenades en plein air et devant les fresquistes du XIV[e] et du XV[e] siècle ! M. Milanolo, imitateur de M. Cormon dans son *Sacrifice préhistorique*, a plus de clarté et moins de caractère. L'œuvre la plus remarquable de la section romaine est une série de dessins par M. Maccari, représentant trois épisodes de la vie parlementaire dans la Rome antique. Nous ne connaissons pas les peintures que M. Maccari a exécutées, d'après ces dessins, dans les salles du Sénat à Rome; si nous en jugeons par la fermeté et l'habileté de ces crayons, ce doivent être des œuvres supérieures. On y voit le principe scientifique et naturaliste appliqué à l'histoire romaine par un Romain, comme M. Jean-Paul Laurens l'applique à l'histoire de France. Chaque composition, disposée avec aisance dans un milieu architectural, restitué sans pédantisme, mais selon la vraisemblance, réunit, dans une action intéressante, une multitude de personnages en toge étudiés avec le plus grand soin dans

leurs gestes, dans leurs attitudes, dans leurs physionomies. C'est par des recherches patientes et viriles de ce genre qu'on renouvelle un art affaibli, non par des pétarades de couleurs et des fantasmagories de pinceau.

A Florence, à Milan, à Venise, on se tient plus terre à terre, mais on y observe, avec une attention plus sérieuse et plus libre qu'autrefois, soit le pays, soit les habitants. Les *Marennes toscanes* et le *Retour du pâturage*, par M. Gioli, le *Chœur de Sainte-Marie-Nouvelle*, par M. Pesenti, la procession de jeunes filles entourant la bannière de la *Madone de l'Impruneta*, par M. Faldi, les notes plus modestes de MM. Lega, Signorini, Fattori, marquent un mouvement, trop timide encore, mais délicat et sincère, vers l'analyse de la réalité environnante. Dans la Haute-Italie, à Milan surtout, l'activité dans ce sens est encore plus marquée : c'est de là que semble devoir se répandre la lumière. Le remarquable tableau de M. Morbelli, les *Derniers jours*, représentant une salle d'hospice où sont assis sur des banquettes plusieurs rangées de vieillards, n'est point différent sans doute, par son aspect, des bons ouvrages français ou belges représentant des scènes de ce genre : mais l'unité grave de la coloration, la distribution discrète, juste, nuancée de la lumière, l'expression précise, variée, délicate des physionomies, y apparaissent comme des qualités longtemps négligées par la virtuosité méridionale et qu'on voit rentrer avec satisfaction dans l'ordre de ses préocupations nouvelles. Les tentatives de MM. Bazzaro, Segantini, Carcano, dans le paysage animé ou vide, sont plus hardies, plus originales, plus italiennes. La vue d'un pont de *Chioggia*, par M. Bazzaro, sur lequel passent, au coucher

du soleil, plusieurs femmes enveloppées dans leurs voiles blancs, a frappé avec raison le public, non seulement par l'allure recueillie des figures, mais aussi par l'exacte et poétique entente de la lumière évanouie. Les études violentes et dures, parfois maladroites encore, de bestiaux et de paysans que M. Segantini poursuit hardiment dans les hautes régions des Alpes, ont un accent de sincérité résolue et un ferme éclat dans l'air et dans la lumière tout à fait remarquables. Le dessin de M. Segantini est net et tranchant jusqu'à la brutalité ; n'est-ce pas toujours une réaction nécessaire après tant de fadeurs et d'amollissements ? On remarque aussi quelque dureté, par les mêmes raisons, dans les études panoramiques de M. Carcano, le *Lac d'Iseo* et la *Plaine lombarde*, mais l'exactitude rigoureuse de ces paysages leur donne une grandeur âpre et réelle, Si, à côté de ces trois peintres, on examine encore MM. Ciardi, Dell'Oca, Bianca, Dell'Orto, Calderini, Gignons, Sartori, tous Vénitiens, Milanais ou Piémontais, on se prend à croire que c'est par les paysagistes, et par les paysagistes de la Haute-Italie, que l'art de la péninsule va entrer à son tour dans les voies modernes.

En Espagne, l'habileté est plus grande encore qu'en Italie. M. Domingo Marquez, dans la figure et dans la fantaisie, M. Rico, dans le paysage, sont des exemples frappants de cette virtuosité extraordinaire qui séduit toujours des yeux peu exercés, mais qui ne suffit pas à régénérer une école. Les Espagnols ont conservé un goût singulier, un peu théâtral, pour les grandes scènes tragiques, douloureuses et sanglantes. On a appelé leur galerie la salle des suppliciés, et, de fait, les massacres

15

et les cadavres y abondent. Presque toutes ces énormes toiles sont traitées en décors, avec cet éclat un peu factice de colorations voyantes et fondantes, ces encombrements de tentures, de mobilier, de draperies, d'accessoires qui sont comme une dernière traînée du bric-à-brac romantique. Il s'y mêle de la vivacité d'ailleurs, et de la verve, et parfois une certaine grandeur forte et terrible dans les figures! Telles sont la *Cloche de Huesca*, par M. Casado, la *Chaise de Philippe II*, par M. Alvarez, la *Conversion du duc de Gandia*, par M. Morero Carbonero. L'*Exécution de Torrijos en 1831*, par M. Gisbert, est dessinée avec plus de recherche et de tenue, mais aussi avec plus de froideur. La *Prise de Grenade*, par M. Pradilla, est une mise en scène brillante, une noble parade historique en riches costumes, qui ne fait point oublier pourtant le grand succès de 1878, cette douce et touchante *Jeanne la folle* pleurant devant le cercueil de son mari. Tout cela est chatoyant, scintillant, vivement brossé, dans le véritable goût du terroir ; il suffirait de donner plus de fond à ces bariolages, à ces corps plus de consistance, aux expressions plus de précision pour qu'il sortît de là un art sérieux et original. Ni l'imagination, ni la verve, ni la finesse d'observation ne manquent aux Espagnols, lorsqu'ils veulent s'en donner la peine ; nous en avons la preuve dans les dessins chaleureux et vifs de MM. Aranda et Vierge ; mais il faudrait qu'ils pussent transporter avec une science plus sûre ces qualités précieuses de l'illustration lilliputienne dans la peinture héroïque et monumentale dont ils ont la passion !

C'est donc en Espagne, selon nous, sur des modèles

espagnols, dans le paysage espagnol, que ce travail de régénération studieuse devrait s'accomplir. Les Espagnols, comme les Italiens, sont si bien doués par la nature, si facilement habiles, ils se mettent si vite au courant de toutes les adresses techniques, que, lorsqu'ils s'installent à Paris, ils y deviennent très vite les égaux, mais aussi les ménechmes de nos peintres. Parmi nos portraitistes en vogue, il n'en est guère de plus aimable, de plus séduisant, de plus spirituel que M. Raimundo de Madrazo ; mais que lui reste-t-il d'essentiellement madrilène ? M. Mélida, dans ses charmantes et sérieuses études, se rapproche, presque à s'y méprendre, de M. Bonnat; on peut dire, il est vrai, que M. Bonnat a beaucoup du tempérament espagnol. Et la peinture la plus nouvelle, la plus hardie, l'une des plus importantes de la section, celle à laquelle le jury a décerné la médaille d'honneur, la *Salle d'hôpital*, par M. Jimenes, n'est-elle pas toute parisienne? Que M. Jimenes, dont l'œuvre est vraiment sincère, bien exécutée, simplement et fortement émue, se soit mis au courant de tous les procédés septentrionaux, qu'il ait voulu apporter à son pays un certain nombre de révélations utiles sur le charme des harmonies apaisées, la poésie des perspectives bien aérées, la puissance de l'observation juste et de l'expression vraie, rien de mieux assurément, et c'est ainsi qu'il faut commencer; mais quel service il rendrait à son pays en appliquant son talent à l'étude des choses indigènes, quel service il rendrait au nôtre en développant à côté de l'art français un art espagnol!

VI

RUSSIE. — ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE, ETC.

Chez les peuples jeunes, comme les Russes et les Américains, qui naguère avaient tout à apprendre, on comprend mieux cette soumission excessive devant leurs maîtres, que chez les Italiens et les Espagnols, dont le tempérament pittoresque est héréditaire et qui trouvent chez eux tant d'exemples d'indépendance. Cependant les Russes dont l'exposition est fort intéressante, au milieu des imitations françaises, bavaroises, autrichiennes, qui sont dues à MM. Makowski, Szymanowski, Swiedomski, tous trois peintres vigoureux, mais d'un caractère indéterminé, on voit déjà poindre un sentiment original d'observation sagace et hardi chez un certain nombre de peintres familiers. Les scènes de mœurs, de M. Chelmonski, le *Marché aux chevaux* et le *Dimanche en Pologne*, d'une exécution triste et lourde, mais d'une force extraordinaire dans la définition des figures, avec un mélange piquant d'ironie bienveillante et de grossièreté tendre, sont, à cet égard, remplies de promesses. Il n'est pas douteux que Mlle Marie Bashkirtseff, la jeune fille si avisée et si indépendante, que son journal posthume a rendue célèbre, ne fût entrée dans cette voie ; quelques-uns de ses portraits nettement accentués l'attestent hautement. Les études de MM. Pranishnikoff, Sokoloff, Endogouroff, Pankiewicz, Kouznetzoff sont également intéressantes, parce qu'on y constate la recherche sincère d'un art national.

Les États-Unis auront-ils bientôt un art à eux? C'est à quoi leur exposition, très importante, la plus considérable même des expositions étrangères, ne permet pas encore de répondre. C'est dans la galerie américaine surtout qu'on peut se croire en pleine galerie française. Presque toutes les œuvres qui y sont exposées ont déjà paru au Salon de Paris, et nous avons eu l'occasion de les y étudier. Presque toutes aussi, d'une habileté extraordinaire, d'une technique savante et raffinée, représentant des sujets modernes dans de grandes dimensions, se rattachent soit à l'école française, soit à l'école hollandaise, soit aux deux écoles combinées. On y retrouve avec un grand plaisir les toiles, si brillamment brossées, qui ont fait la réputation de leurs auteurs, les brillants portraits de M. Sargent, où il se montre le rival de son maître, M. Carolus Duran, le *Quatuor espagnol*, de M. Dannat, d'une exécution si ardente et si vigoureuse, les *Pilotes*, de M. Melchers, le *Crépuscule* et la *Vague*, de M. Harrison, un paysagiste vraiment hardi et original, le *Benedicite*, de M. Gay, un certain nombre d'ouvrages de MM. Knight, Chase, Vail, Davis, Bridgman, Boggs, Mac-Ewen, Mosler qui se rattachent, presque tous, à quelqu'un de nos maîtres en renom; mais toutes ces toiles, médaillées à nos expositions, sont trop connues pour que nous ayons à y revenir. En général, d'ailleurs, tous ces artistes varient peu leurs sujets et leur manière. Il serait contraire aux lois ordinaires de l'évolution artistique qu'il ne sortît pas de cette virtuosité si brillante un mouvement d'art particulier, lorsque cette habileté se sera transportée sur le territoire natal. La section des aquarelles et des dessins donne, à cet égard, plus

que des espérances. Chez bon nombre d'illustrateurs habiles, tels que MM. Abbey, Reinhart, Low, on voit déjà s'opérer la combinaison du naturalisme franco-hollandais et de l'imagination anglo-germanique d'où sortira sans doute l'art du nouveau monde. Jusqu'à présent toutefois les peintres proprement dits de la jeune Amérique ont subi chez nous la transformation que subissaient autrefois les septentrionaux en Italie ; ils sont devenus si Français que nous avons peine à les distinguer de nous-mêmes, et leur talent nous fait trop d'honneur pour que nous songions à nous en plaindre.

ALPHAND

(1817-1891) (1)

MESSIEURS,

C'est chez vous une tradition constante que, dans votre section libre, à côté des historiens, critiques ou amateurs servant la gloire de l'art par leur érudition, leur éloquence ou leur goût, se doivent toujours montrer quelques hommes d'action, administrateurs ou fonctionnaires, l'ayant servie plus directement encore par l'appui qu'ils ont su prêter aux artistes eux-mêmes, aux artistes vivants et créateurs. Cette tradition heureuse et utile est de celles que les conditions fatales de la vie moderne vous engageront sans doute à toujours respecter. En effet, pour les soutenir en de longs efforts, dans quelque travail noble et désintéressé, les artistes contemporains n'ont plus à compter sur l'exaltation générale d'une grande foi religieuse ou morale, non plus que sur l'enthousiasme collectif d'une forte renaissance intellectuelle; ils n'ont pas à espérer davantage de généreux encouragements de la part de puissances sociales dont l'émulation suscitait autrefois les chefs-

(1) Notice lue à l'Académie des Beaux-Arts, dans sa séance du 29 juillet 1899.

d'œuvre, mais qui n'existent plus, les corporations laborieuses et magnifiques, les aristocraties passionnées et opulentes. Un grand nombre d'entre eux, les meilleurs, se trouveraient donc fort désemparés, le plus souvent condamnés à des besognes inférieures, s'ils ne rencontraient, parmi les dépositaires passagers de l'autorité publique, des admirateurs éclairés et des amis sincères, s'ingéniant à leur offrir de plus vastes champs d'inspirations, sous un ciel mieux ouvert au vol de l'idéal, avec une sympathie bienveillante qui leur prépare et leur annonce la caresse, toujours incertaine, et souvent tardive, de la Gloire.

Parmi les hommes d'action, à qui, dans notre temps, fut dévolu ce noble rôle, aucun ne mérita mieux votre reconnaissance que l'ingénieur illustre, aux multiples aptitudes, dont le souvenir redoutable, partout où il passa, demeure écrasant pour ceux qui l'y suivent, l'homme en qui l'histoire monumentale de Paris s'est presque exclusivement incarnée durant près d'un demi-siècle, Jean-Charles-Adolphe Alphand, directeur des travaux de la capitale durant trente-sept années, de 1854 à 1892, dont le nom se placera, dans l'avenir, à côté de ceux de Suger, Hugues Aubryot, Sully et Turgot.

Pour cet extraordinaire travailleur, la Justice, contre ses habitudes, semble accourir d'un pas rapide. Cette figure énergique d'ouvrier opiniâtre, promptement dégagée des poussières de l'actualité, a déjà pris, dans l'imagination des foules, une sorte de grandeur légendaire. Dans toutes les circonstances assez fréquentes, où les Parisiens croient avoir à se plaindre de leur édilité, les

jours de fêtes publiques, si les décors sont pauvres ou les illuminations mesquines, l'hiver, si les neiges s'accumulent et si les verglas persistent, l'été, si l'arrosage manque ou si les égouts empestent, quand la voie publique est encombrée ou qu'une promenade est mutilée, il n'est pas rare d'entendre, plébéienne ou bourgeoise, s'élever dans la foule, quelque voix plaintive ou frondeuse, qui répète avec conviction : « Ah ! si Alphand était là ! On voit bien qu'Alphand est mort ! » Alphand devient, Alphand est déjà devenu, pour la population de la grande ville, le type parfait de l'administrateur, l'organisateur idéal de sa vie quotidienne et de ses plaisirs, dont le souvenir rendra, longtemps, la tâche difficile à ses plus habiles successeurs.

De fait, pour ceux qui l'ont vu à l'œuvre, soit à l'Hôtel de Ville, soit à l'Exposition Universelle de 1889, Alphand justifie cette admiration : il restera, physiquement et moralement, une figure puissante et rare, d'une vitalité intense, d'un caractère bien moderne. De haute taille, fortement râblé, avec une ossature rude et saillante, la tête forte, le front large, le teint basané, des yeux noirs et vifs, des regards nets et pénétrants, tout, en lui, à l'abord, exprimait la force et la volonté. Soit qu'assis, devant un bureau chargé de plans et de dossiers, il se retournât, par mouvements brusques, sous les secousses de ses impressions, dans son large fauteuil, soit qu'il se tînt debout, fixe, ou marchant de long en large, tandis qu'on lui parlait, il écoutait toujours avec gravité, interrogeait avec netteté, d'une voix légèrement bredouillante ; puis, après quelques instants de réflexion, répondait en mots brefs, d'un ton bienveillant,

mais si ferme et si clair, malgré le vice de prononciation, et si plein de conviction et d'autorité, qu'il n'admettait guère la réplique, l'hésitation ou la résistance.

L'impression qu'il laissait était celle d'un montagnard robuste et alerte, fait pour les longues courses et les labeurs violents, dont l'exubérance extraordinaire avait besoin de s'agiter, de se répandre, de s'imposer, d'un homme de grand air et de grand soleil, venu de loin, qui étouffait, mal à l'aise, à l'étroit, dans l'enceinte d'un bureau et dans l'atmosphère d'une ville.

C'était, en effet, un montagnard. Sous les dehors très policés d'une courtoisie irréprochable, il en garda toujours les qualités natives : hardiesse, souplesse, ténacité. Né en 1817, à Grenoble, où son père était colonel d'artillerie, d'une famille dauphinoise, de cette forte race à qui la France doit tant de vifs esprits et de vigoureux caractères, il grandit devant ce haut cirque de pentes boisées et de sommets abrupts qui aiguisent la vue et sollicitent l'escalade. Il ne vint à Paris qu'en 1834, pour y suivre les cours supérieurs du lycée Charlemagne, entrer, l'année suivante, à l'École Polytechnique, puis, trois ans après, à l'École des Ponts et Chaussées. En 1843, envoyé comme ingénieur à Bordeaux, il s'y retrouva devant de grands espaces, un fleuve immense, l'interminable désolation des landes, l'Océan. Il passa dix ans à lutter victorieusement contre toutes les résistances de ces eaux et de ce sol. La reconstruction des quais de Bordeaux, l'établissement, pour les travaux du port, de puissantes machines dues à son invention, l'installation des premières lignes de chemins de fer, les premiers essais d'assainissement et de plantation des

landes, la découverte ou, tout au moins, l'aménagement, comme station sanitaire et hivernale, de la baie d'Arcachon, rendirent, en quelques années, le nom du jeune ingénieur, si hardi et si habile, populaire dans toute la contrée. Pour lui témoigner leur reconnaissance, les Bordelais le nommèrent chef d'escadron dans leur garde nationale et conseiller municipal, les Girondins lui confièrent leurs intérêts départementaux et l'envoyèrent siéger au conseil général où il resta le représentant de Coutras plus de vingt ans. En 1851, la nomination à Bordeaux d'un préfet encore jeune, singulièrement actif et ambitieux, Georges-Eugène Haussmann, décida de son avenir. Haussmann connaissait, depuis longtemps, le département; il avait vu Alphand à l'œuvre, il l'avait apprécié, il en fit son homme. Leur premier coup d'éclat, en commun, fut l'organisation, rapide et brillante, en octobre 1852, de ces fêtes retentissantes de Bordeaux qui furent comme la préparation publique et le prologue théâtral de l'Empire. Dès lors, les vies de ces deux infatigables travailleurs se mêlent parfois jusqu'à se confondre, et leurs noms se trouveront sans cesse associés dans la lutte et dans l'honneur, dans l'insulte passagère des envieuses impopularités, comme dans les justes et durables retours de la reconnaissance publique. C'est le 22 juin 1853 qu'Haussmann est nommé préfet de la Seine; quelques mois après, Alphand s'installe auprès de lui; la transformation de Paris commence!

Quelle fut dans cette collaboration, constante et cordiale, durant seize années, pour l'ensemble des plans, la part du chef et celle de son agent? C'est ce que certaines circonstances permettent d'établir sans trop

d'invraisemblance. Tous deux, le préfet et l'ingénieur, s'accordent, dans les souvenirs écrits qu'ils nous ont laissés, à reconnaître que la pensée première de l'assainissement et de l'agrandissement de la capitale remonte à Napoléon III. De ses longues années d'exil, le prince avait rapporté un souvenir reconnaissant des parcs spacieux et des squares verdoyants répandus à travers la ville de Londres et toujours respectés par ses accroissements. En étudiant un projet général de larges et longues percées à travers le vieux Paris et parmi ses faubourgs, pour y faciliter et multiplier les communications avec la banlieue et les provinces, en décidant que presque toutes les voies nouvelles seraient des avenues plantées d'arbres et qu'au milieu même des quartiers anciens s'ouvriraient, de tous côtés, autour des édifices isolés ou dégagés, des jardins et des promenades, Haussmann et Alphand ne firent donc qu'exécuter la pensée de l'Empereur, sa pensée dominante et constante et dont il ne cessa de surveiller la réalisation. Toutefois, dans cette mise en œuvre, ils apportèrent, tous deux, une telle ardeur personnelle, un tel enthousiasme, une telle activité, que le travail immense, si rapidement accompli par eux, restera bien leur œuvre devant la postérité et qu'ils en porteront tous deux, dans l'avenir, la grande et glorieuse responsabilité.

La haute direction du plan d'ensemble, en fait comme en droit, resta toujours entre les mains du préfet, qui apporta, dans cette besogne, avec ses habitudes de décision audacieuse et rapide, l'opiniâtreté inflexible de son esprit positif et de son tempérament autoritaire. Toujours pressé d'aller au but, ne s'arrêtant guère aux considéra-

tions d'ordre sentimental, le baron Haussmann tailla, à grandes volées et en plein cœur, dans la cité vénérable de Philippe-Auguste, Charles V, Henri IV, Louis XIV. Dans cette fièvre de démolitions hâtives sut-il respecter, autant qu'il le pouvait, autant qu'il le devait, les souvenirs d'autrefois qui ne sont pas seulement, pour une noble capitale, sa plus pittoresque parure, mais l'affirmation visible de sa force vitale, et comme la conscience permanente et parlante de sa grandeur dans le passé et de sa foi dans l'avenir ? Ce n'est point ici le lieu de répondre à cette question douloureuse. On peut seulement affirmer qu'Alphand, ingénieur en chef des promenades, ne prit alors aucune part directe à ces opérations mi-financières, mi-politiques et souvent brutales. Tant que dura l'Empire, il n'eut à s'occuper ni des travaux de grande voirie, ni des principaux travaux d'architecture, dont la direction était confiée à Baltard. Du programme impérial, dans la distribution des rôles, il n'avait gardé que la meilleure part, la plus conforme à ses goûts et à ses habitudes ; il s'était chargé d'aérer et d'embellir Paris. Dans l'accomplissement de cette heureuse tâche, il déploya vite une puissance d'imagination et une fertilité de ressources qui dépassèrent toutes les attentes.

Tandis que ses collègues, lançant la pioche dans les moellons séculaires de la vieille ville grouillante et obscure, la surprenaient et l'éblouissaient par de grands jets brusques de lumière et d'air, Alphand ne suivait qu'une pensée : celle de conserver, le plus qu'il pourrait, de ces espaces réouverts, de les assainir par des feuillages, de les égayer par des fleurs. Son premier acte fut

la création des *Pépinières* et *Serres* de la ville de Paris où devait se préparer toute la joie végétale et florale qu'il voulait distribuer à ses habitants. Ces établissements, organisés avec une méthode admirable, devinrent vite des modèles pour les horticulteurs du monde entier qui leur demandèrent bientôt des exemples et s'y fournirent de sujets d'émulation. L'une des occupations principales y fut, dès l'origine, l'acclimatation des plantes exotiques et rares. C'est avec une légitime satisfaction d'amateur passionné qu'Alphand, quelques années plus tard, pourra énumérer, dans sa publication de l'*Arboretum au Fleuriste de la ville de Paris*, par centaines, presque par milliers, les essences d'arbres et les espèces de fleurs jusqu'alors ignorées dont il aura doté notre pays, qu'il aura fait passer dans le domaine public, et dont la variété s'ajoutera désormais à la variété de la flore nationale pour donner aux jardins publics de Paris leurs aspects divers et élégants.

Grâce à ces pépinières, dès qu'un square était ouvert, autour d'un édifice public, on y voyait, en quelques jours, les plates-bandes se colorer, les arbustes se grouper en massifs, parfois même des arbres, déjà grands, plongeant leurs pieds meurtris en des fosses énormes, dresser, tout d'un coup, le long des trottoirs, leurs têtes touffues et vacillantes. Aujourd'hui nous sommes faits à ces spectacles; les rapidités de ces transplantations ne nous surprennent pas non plus que le fonctionnement ingénieux des appareils d'arrosage. A cette époque, ce fut, pour notre génération, toute une suite d'étonnements délicieux et salutaires. Lorsque les premiers de ces arbres adultes, enlevés à leurs forêts lointaines,

traînés sur d'énormes chariots par de longs attelages, s'avançaient, en processions solennelles, le long des boulevards, nous les suivions, grands et petits, les passants avec des vivats, les gamins avec des chansons ; la foule les acclamait comme on acclame une entrée triomphale ; et c'était, en effet, la rentrée de la nature dans Paris ! Ainsi verdoyèrent, à de brefs intervalles, les squares de la Tour-Saint-Jacques, de l'Archevêché, des Arts-et-Métiers, du Temple, des Innocents, de Sainte-Clotilde, de la Trinité, de la Chapelle-Expiatoire, Montholon, Vintimille, de Charonne, des Batignolles, etc., etc. Ainsi, là même où s'entre-croisaient naguère des lacis de ruelles puantes entre des masures délabrées, la santé et la gaieté reparurent avec l'air et les fleurs. Ainsi, tous ceux pour lesquels la grande ville était, depuis longtemps, si meurtrière, les enfants et les femmes, les convalescents et les vieillards, trouvèrent désormais, dans les quartiers les plus populeux, des abris, accueillants et salubres, pour leurs jeux et leur travail, leurs causeries et leurs repos.

Rien de contagieux comme l'exemple, même le bon, surtout dans un pays comme le nôtre, centralisé et égalitaire, où l'exemple, s'il part de haut, devient vite une mode, puis une habitude. Quand les Parisiens virent des arbres autour des pierres, et des fleurs sous leurs pieds, ils en voulurent plus près d'eux, ils en voulurent chez eux. En quelques années, les marchés aux fleurs se multiplièrent et s'agrandirent, et les plantes, communes ou rares, prirent l'habitude de gravir les étages parisiens, non plus seulement pour s'aligner, en de maigres pots, devant la mansarde de Jenny l'Ouvrière, mais pour

s'épanouir, en larges touffes, dans les céramiques éclatantes, au milieu des bimbelots précieux, dans les salons aristocratiques et les cabinets bourgeois. Lorsque Alphand put s'en donner à cœur joie, et tailler en des plus larges espaces, quand il s'attaqua aux vieux bois de Boulogne et de Vincennes, incultes et négligés, au parc Monceau abandonné, dans son quartier désert, comme une ruine archéologique, pour les ressusciter et les métamorphoser, en y multipliant les routes, allées et stations, les accidents de perspectives végétales ou monumentales, les attractions pittoresques de toute sorte, l'exemple détermina encore, aux alentours, des modifications plus frappantes dans les habitudes parisiennes. Presque tous les hôtels ou villas qu'on y construisit, cessant de s'emprisonner derrière de hautes murailles, restèrent en communication avec l'extérieur, tout au moins par une devanture de jardins ou des grillages ouverts sur la verdure ; chaque particulier voulut alors participer à la gaieté, si nouvelle chez nous, des voies publiques.

La transformation du bois de Boulogne, qui en a fait la plus belle promenade du monde, était achevée en 1858. Ce ne sont pas seulement les bouleversements ingénieux des terrains, les créations des lacs, cascades et rivières, la construction des pavillons et abris qui en modifièrent l'aspect ancien, plat, sec et monotone ; ce furent encore les métamorphoses du bois lui-même, savamment repeuplé au moyen d'arbres nouveaux, où désormais les essences à feuilles persistantes, par leur mélange avec les essences caduques, allaient assurer, en toutes saisons, la verdure et l'ombrage. Les vieux arbres français, chênes, bouleaux, frênes, peupliers,

acacias, ormes, hêtres, marronniers, en accueillant, parmi eux, des arbres étrangers, pins d'Écosse, pins sylvestres, cèdres du Liban, épicéas, thuyas, mélèzes aux silhouettes plus âpres, aux colorations plus lourdes, n'eurent point à se plaindre d'une association qui fait mieux valoir la souplesse libre de leur allure, la grâce légère ou la majesté douce de leurs feuillées. Le même système, avec des différences voulues dans l'arrangement décoratif, suivant la disposition des lieux, le caractère et les habitudes de la population, fut appliqué au parc Monceau, au bois de Vincennes, plus tard au parc de Montsouris et à celui des Buttes-Chaumont. Ces deux dernières promenades, créées de toutes pièces aux extrémités de l'agglomération parisienne, en des banlieues disgraciées, pour donner à des populations laborieuses et souvent misérables les mêmes joies qu'aux heureux du monde, furent les œuvres les plus hardies d'Alphand, celles aussi dont il se montra toujours le plus fier. La transformation, notamment, des Buttes-Chaumont, de l'antique Mons Calvus, de ce Montfaucon, nu, aride, désolé, sans un arbuste, sans un oiseau, depuis que son pilori gigantesque, avec ses grappes de pendus, n'y attirait plus les corbeaux, parut tout d'abord, lorsqu'on en parla, une entreprise insensée et comme une gageure perdue d'avance. Cet amoncellement mélancolique de marnes et de glaises, bossuées et ravinées, n'occupait pas moins de 25 hectares qu'il fallait aplanir ou modeler, puis revêtir, sur toute sa surface, d'une couche épaisse de terre végétale. Le premier coup de pelle y fut donné en 1864. Trois ans après, les arbustes y fleurissaient et les arbres y verdoyaient. Le parc des Buttes-

Chaumont fut une des grandes surprises offertes aux Parisiens, autant qu'aux étrangers, à l'occasion de l'Exposition universelle en 1867.

Cette même année, Alphand ajouta à son titre de directeur des promenades celui de directeur de la voirie. Il n'avait point de part directe à prendre dans l'installation générale de l'Exposition universelle, si ingénieusement organisée par Le Play; il resta sur son terrain, celui de la Ville de Paris, mais il y manœuvra en maître. Avec une étonnante prévision de l'avenir, des exigences et des nécessités croissantes de l'industrie moderne, de ses concurrences et de ses vanités, il songea, dès lors, à préparer aux expositions futures de plus vastes espaces et, pour les inviter à franchir la Seine, il abaissa d'avance les hauteurs, difficilement accessibles, du Trocadéro.

Cette première période, la période impériale, fut sans doute, pour Alphand, la plus heureuse comme la plus facile de sa vie. Les événements de 1870-1871, en le mettant en présence de difficultés imprévues, marquèrent pour lui le commencement d'une seconde carrière, non moins active, non moins féconde, mais qui fut d'abord plus pénible et plus inquiète. Sur cette intelligence ferme et sur cette âme saine, le malheur ne put exercer, d'ailleurs, que son influence accoutumée en pareil cas; il les raffermit et les assainit encore. C'est depuis 1870 qu'Alphand déploya vraiment à plein toutes les énergies de son caractère comme toutes les ressources de son esprit.

Avant même la chute de l'Empire, son affection et son admiration avaient été douloureusement atteintes par la disgrâce du baron Haussmann, sacrifié, injustement selon

lui, à des ressentiments personnels ou à des intérêts politiques. Les calamités de l'Année terrible le surprirent et l'attristèrent plus encore, sans le troubler d'ailleurs ni dans la conscience de son devoir, ni dans l'accomplissement de sa tâche. Il n'oublia pas la France un instant. Chargé de mettre en état et de fermer les fortifications de Paris, puis d'organiser, avec le titre de colonel, un corps de génie auxiliaire pour la défense de leurs abords, il ne quitta guère, non plus que Viollet-le-Duc, son compagnon d'armes, ni jour, ni nuit, les avant-postes, pendant toute la durée du siège. Il y donna, sans relâche, l'exemple de l'endurance dans la fatigue et de la fermeté dans l'espoir, en suscitant là, autour de lui, dans les tranchées glaciales ou sur les champs de bataille, par la rapidité de son coup d'œil, la sûreté de sa décision, la franchise de ses allures, l'excellence de son cœur, autant de dévouements, parmi ces soldats improvisés, qu'il en avait su trouver parmi ses collaborateurs, employés, subordonnés de tout rang à la préfecture. Le gouvernement de la Défense nationale, sachant ce qu'était l'homme, l'avait, sans hésitation, maintenu à son poste. L'un des premiers actes de M. Thiers, en rentrant à Paris, le 27 mai 1871, fut de le nommer, par décret, Directeur général des Travaux de Paris. Il estimait qu'Alphand seul, avec son expérience et son patriotisme, était capable de panser promptement les horribles blessures faites à la capitale par la guerre civile, que lui seul saurait la mettre promptement en état d'oublier ses misères et de redevenir, pour les provinciaux et pour les étrangers, l'hôtesse accueillante et magnifique dont les visiteurs ne connaissent que le sourire et qui garde pour elle le

remords de ses fautes et la conscience de ses misères. On sait avec quelle rapidité les édifices, appartenant à la Ville de Paris, mutilés ou détruits, furent réparés ou reconstruits. Il ne fallut que huit ans (1874-1882) pour réédifier complètement l'Hôtel de Ville lui-même. Quant au bois de Boulogne, si fortement saccagé, ce fut en quelques mois qu'Alphand lui rendit sa splendeur ; les forêts de Sénart et de Fontainebleau fournirent les colonies d'arbres en pleine croissance, qui vinrent, par légions, remplacer les morts.

A partir de ce moment, et pour vingt années, toute la responsabilité de la vie extérieure et visible de Paris, de sa santé et de sa beauté, repose entre les mains d'Alphand. La direction seule de sa vie souterraine et mystérieuse, des canaux et des égouts, restait encore confiée à Belgrand qui avait perfectionné et complété, avec un rare génie, tout le système d'organes intérieurs nécessaire à son fonctionnement vital. A la mort de Belgrand, en 1878, Alphand lui succède ; il réunit désormais en lui tous les pouvoirs. Il va sans dire que cette situation exceptionnelle ne fut pas occupée sans lutte. L'ancien favori de l'Empire devenait un trop haut personnage, il conservait trop sincèrement, dans sa dignité silencieuse, le respect des morts et le souvenir des vaincus, pour que les suspicions de la politique et les jalousies de la médiocrité ne tentassent point de l'atteindre et de le renverser. Pour conduire son œuvre avec suite, sous des préfets changeants qui n'avaient point tous la même hauteur d'esprit, avec des conseillers municipaux d'une valeur et d'une bienveillance plus incertaines encore, il lui fallut, dans ses manœuvres, déployer une souplesse extraordinaire, des prodiges de

diplomatie autant que d'activité. Peu à peu, cependant, par la rectitude irréprochable de sa conduite autant que par la supériorité insigne de son expérience professionnelle, il sut s'imposer à tous. Sa loyauté fière désarma les plus malveillants ; on ne lui demanda jamais de palinodie honteuse à laquelle il ne se fût pas abaissé. Par la seule autorité de son ferme caractère, l'homme de confiance du baron Haussmann resta, à l'honneur de tous et pour le bien de Paris, l'homme de confiance des municipalités radicales.

L'énumération complète des travaux qu'il dirigea de 1870 à 1891 formerait un volume. Coup sur coup, en quelques années, pour augmenter, dans la ville centrale qui étouffe toujours, des moyens de circulation en rapport avec les moyens croissants de locomotion, il y ouvre l'avenue de l'Opéra, la rue des Pyramides, le boulevard Saint-Germain, la rue Étienne-Marcel, la rue du Louvre et, de tous côtés, amorce des voies nouvelles pour l'avenir. Il construit, reconstruit et décore presque toutes les mairies, achève l'Hôtel-Dieu, les Abattoirs et le marché de la Villette, les églises de Saint-François-Xavier, Saint-Joseph, Notre-Dame-des-Champs, les lycées Buffon et Voltaire, les collèges Chaptal et Rollin, plusieurs casernes, de nombreuses écoles ; il élève de tous côtés des monuments et des statues ; il poursuit, avec l'État, les constructions du Palais de justice, de la Nouvelle Sorbonne, etc.

L'Exposition universelle de 1889 lui fournit une dernière occasion de donner plein essor à cette ardeur de création que le temps n'avait pu calmer. Lors de l'exposition précédente, en 1878, il avait dû se contenter encore d'un rôle secondaire ; il n'avait installé que les pavillons

et jardins de la Ville, mais on retrouvait déjà son inspiration et la suite de ses idées dans les constructions décoratives du Trocadéro. En 1889, il obtint le titre de Directeur général, directeur des constructions, des décorations, des installations, des cérémonies, des fêtes. C'était la réalisation d'un de ses rêves. Il faut l'avoir vu à l'œuvre, à cette époque, sur les chantiers, dans les bureaux, conduisant durant de longs mois, sans une hésitation, avec une présence d'esprit toujours égale, toute une armée d'ingénieurs, d'architectes, de sculpteurs, de peintres, de décorateurs, d'ouvriers, d'agents et d'employés de toute sorte, pour comprendre l'autorité qu'il exerçait et le respect qu'il inspirait. C'était vraiment l'incarnation de l'homme moderne, passionné et pratique, enragé d'action, de mouvement et de vie, ayant toute foi en la science, croyant au progrès indéfini de l'humanité par les progrès de l'industrie et du commerce. Il se donnait à son œuvre tout entier, sans mesure ; il s'y donna jusqu'à l'épuisement ! A la fin de l'Exposition, pour la première fois, sa merveilleuse santé sembla s'altérer. L'État ne fut que l'interprète de la reconnaissance publique en le nommant Grand-Croix de la Légion d'honneur.

Dès cette époque, Messieurs, Alphand pensait à l'Académie des Beaux-Arts et l'Académie pensait à lui. L'homme qui, depuis plus de trente ans, avait groupé autour de lui, pour les associer à ses entreprises, dans une collaboration amicale, tant d'artistes divers, architectes, sculpteurs, peintres, musiciens, croyait, non sans raison, avoir quelque titre à se reposer au milieu d'eux. D'ailleurs, il s'estimait un artiste en son genre,

et il l'était. Théoricien en même temps que praticien, à travers les activités incessantes de sa vie, il avait trouvé le temps d'écrire deux gros volumes sur l'*Art des jardins*, où il exposait, avec la nomenclature de ses entreprises parisiennes, les principes qui l'avaient guidé. Rien de plus intéressant que la suite de ses observations et de ses réflexions, résultats d'une longue expérience, sur cet art pacifique et moralisateur, dont il recherche et retrouve les origines au début même de toutes les grandes civilisations. Après avoir examiné comment, chez les différents peuples, à différentes époques, sous des climats divers, avait été pratiquée, dans les villes, la forme la plus difficile de cet art, l'union de l'architecture avec la nature, il arrive à cette conclusion que, dans le monde moderne, on ne saurait s'en tenir à des formules absolues. Toutes les traditions, suivant les cas, peuvent être bonnes à reprendre ; on peut même souvent les combiner avec avantage ; l'essentiel est de les adapter justement aux conditions infiniment variables des choses. Jardins réguliers et irréguliers, à l'italienne, à la française, à l'anglaise, tous peuvent être tour à tour excellents, suivant la disposition et l'exposition des terrains, le caractère des constructions avoisinantes, les agréments de la perspective, les habitudes de la population, les exigences du quartier : « Les théories étroites, dit-il, doivent être absolument proscrites... La science consiste à faire une chose simple en employant des formes toujours justifiées. Il importe que la nature y soit toujours arrangée pour l'homme, que chaque objet, accusant bien son individualité, soit en rapport de grandeur avec lui et fasse appel à ses sensations les plus délicates... Il

n'est pas indispensable de tailler les arbres dans un jardin régulier de façon à modifier leur attitude naturelle... Un jardin est une œuvre d'art. La nature y fournit les grandes lignes, mais en y subissant certains accommodements. On y produit des combinaisons diverses de formes, de couleurs, de lumières, uniquement pour le plaisir des yeux, comme on combine des sons dans un certain ordre pour la satisfaction de l'oreille. Un jardin est une mélodie de formes et de couleurs. »

C'est le 14 mai 1891 qu'Alphand fut appelé dans votre compagnie; il y succédait à son chef et ami dont il fut inséparable, le baron Haussmann. Il avait alors soixante-quatorze ans; nul ne lui eût donné cet âge; il ne pensait point à se croiser les bras. Son ardeur, un moment ralentie par la fatigue, s'était même réveillée plus vive que jamais; il répondait assez brusquement à ceux qui lui conseillaient le repos : « Mais qu'est-ce que je ferais ? » Un de ses plus anciens et dévoués collaborateurs, M. Huet, sous-directeur des Travaux de Paris, a raconté, devant sa tombe, cette histoire touchante : « Ces jours derniers, on proposait à Alphand la mise à la retraite d'un serviteur de la première heure, un vieux garde du bois de Boulogne : « Non, non, répondit-il, nous mourrons ensemble ! » La mort le surprit plus tôt qu'il ne l'attendait, le 6 décembre de la même année. « Il aimait la lutte, dit encore M. Huet, il l'a eue jusqu'au bout, mais c'est certainement la mort qu'il souhaitait, la mort du champ de bataille. » Le lendemain, le Conseil municipal leva la séance en signe de deuil. Les obsèques furent faites aux frais de la Ville qui donna un terrain au

Père-Lachaise pour l'érection d'un tombeau exécuté depuis par MM. Formigé et Coutan. La cérémonie eut lieu sous le Dôme central, son Dôme, du Palais du Champs-de-Mars. Le préfet de la Seine, M. Poubelle, au milieu d'une émotion générale et profonde, y put déclarer que « la Ville de Paris avait perdu son grand ami ». Nul en effet n'avait jamais aimé, d'une passion plus intelligente, la grande Ville, nul n'a voulu, d'un plus constant effort, l'assainir et la parer, pour la rendre douce à ses habitants et séduisante à ses hôtes. Aussi le nom d'Alphand restera-t-il dans l'avenir indissolublement lié à celui de Paris, du Paris nouveau, du Paris moderne, tel qu'il fallait le refaire, sans doute, pour qu'il pût rester encore, au milieu du vieux et du nouveau monde transformés par la science, le centre toujours vivant, attirant et rayonnant de l'activité intellectuelle, aussi bien que de l'activité matérielle, du génie des lettres et du génie des arts. Il n'est guère de gloire plus haute, il n'en est pas de plus durable.

LOUIS FRANÇAIS

PAYSAGISTE

(1814-1897)

Qui ne l'a connu? Qui ne l'a aimé? Avec sa haute stature, ses fortes épaules, son pas grave et ferme, le pas du touriste habitué à porter le sac, sa physionomie en fleur, épanouie et fraîche, ses regards caressants et avisés, sa parole traînante et fine, le vieux maître, Louis Français, survivait, parmi nous, comme le dernier exemplaire d'une noble race d'artistes, robuste et heureuse, dont le type semble condamné à disparaître. Depuis la mort de Jules Dupré et de Cabat, il était devenu le doyen des paysagistes français, patriarche souriant et juvénile, et, jusqu'en sa dernière année, nul affaissement ni flétrissure, à peine la blancheur de sa barbe légère, ne dénonçait son grand âge. Depuis longtemps, ses deux aînés vivant dans la solitude, il était resté, parmi les artistes d'aujourd'hui, se mêlant à leur vie et partageant leurs espérances, le vrai, presque le seul représentant de la grande génération d'autrefois. On le voyait partout, ce bon géant, gardant ses habitudes de labeur au milieu de tous ses déplacements, ne manquant à aucun devoir, ne se refusant aucune joie honnête! Ce fut l'un des jurés les plus exacts des Salons

pendant quarante-sept ans, et l'un des explorateurs les plus infatigables de la terre natale pendant soixante. Dans les expositions ou dans les banquets, dans les ateliers ou dans les salons, à Paris ou à Plombières, en Bretagne ou en Alsace, sur la Côte d'azur ou sur les bords de la Creuse, toujours aimable, toujours le même, accueillant et ouvert, la chanson sur les lèvres, d'une bonne humeur inaltérable, d'une curiosité facilement ravie, il répandait généreusement autour de lui, parmi ses parents, élèves, amis, camarades, avec ses bienfaits et ses douces paroles, le bonheur paisible dont semblait déborder son âme. Bonheur légitime et noble, celui d'avoir accompli, durant une longue vie, avec honneur et gloire, tout son devoir et toute sa tâche, celui de retrouver encore à quatre-vingts ans les mêmes délices qu'à vingt ans dans le spectacle innocent et consolant des choses, dans les sourires du ciel, les murmures de l'eau, les frissons des feuilles!

Ses débuts dans la vie, pourtant, avaient été difficiles. Dans la vallée de Plombières, où il était né le 17 novembre 1814, son enfance avait été celle d'un petit paysan, coureur de bois et dénicheur d'oiseaux, à qui un bon curé apprend la grammaire et quelques mots de latin (1). La famille, très modeste, était vieille et vénérée dans le pays; son père, ancien régisseur de propriétés, tenait un petit commerce: les ancêtres avaient été armuriers, le grand père lecteur de la princesse de Lamballe. Dès l'âge de quatorze ans, le jeune Louis dut gagner sa vie. En 1838,

(1) Nous devons la plupart des renseignements biographiques à Mme et M. Girardin, sœur et beau-frère de l'artiste, à MM. Alfred Hartmann et Aimé Gros, ses amis, et aux excellents articles publiés par M. Henri Dumesnil (*Revue illustrée*, 1er mars 1895) et M. Émile Michel, de l'Institut (*Gazette des Beaux-Arts*, 1er décembre 1897).

on l'expédia à Paris avec trois écus en poche et des souliers neufs, pour chercher fortune. Il se plaça chez Ménier, libraire, place de la Bourse, aux gages de 10 francs par mois, puis resta chez son successeur Paulin, fondateur de l'*Illustration*, dans les bureaux duquel, après la révolution de 1830, se réunissaient les rédacteurs du *National.* Le gamin avait pris part aux trois journées en cassant un réverbère, puis en pleurant à chaudes larmes devant le premier cadavre qu'on ramassa. Dès ce moment, d'ailleurs, il savait ce qu'il voulait, il suivait sa petite idée avec la ténacité douce de volonté et de méthode qu'il garda toujours. Il crayonnait partout, dès qu'il pouvait. Lorsqu'il eut réalisé des économies suffisantes, il se fit inscrire à l'Académie de Suisse pour y étudier, le matin, avant l'ouverture du magasin, le modèle vivant.

Sur ces entrefaites, ayant trouvé l'occasion d'entrer à la manufacture de Choisy-le-Roi où Bontemps et Jones tentaient de faire revivre l'art oublié de nos vieux verriers, il quitta son libraire. Malheureusement, les efforts de Bontemps ne furent pas encouragés ; la manufacture éteignit ses fours. Après ce court stage dans l'art décoratif, Français dut reprendre un emploi, cette fois dans un bureau très humble encore, celui de la *Revue des Deux Mondes*, que venait de fonder François Buloz. Comme tous ceux qui l'avaient vu à l'œuvre, comme Paulin, comme Armand Carrel, Buloz fut frappé de l'intelligence du jeune homme. Bien qu'il l'eût surpris, un dimanche, en flagrant délit d'extase et de croquis, sur la place de la Concorde, devant les touffes d'arbres fleuris dont elle s'égayait alors, aux quatre angles, entre les balustrades,

il lui pardonna, d'abord, cette frasque, en faveur de sa ponctualité, et lui offrit une situation avantageuse s'il voulait renoncer à sa folie. Buloz avait affaire à un récidiviste ; l'opiniâtreté savoyarde se brisa contre la ténacité vosgienne. Ils se séparèrent. La manufacture de Choisy rouvrait ; Français y courut ; là, on lui demanda trop d'épures, de géométrie, de chimie ! Il prit son parti : il rentra à Paris, décidé à vivre de ses dessins. C'était en 1834.

Quelques amis, qui se réunissaient rue Laffitte, au divan Le Pelletier, Paul Chenavard, Célestin Nanteuil, Papety, Comairas, Lavoine, Marville, etc., l'encouragèrent dans sa détermination. Jean Gigoux, un Franc-Comtois, presque son compatriote, venait d'ouvrir un atelier ; il y entra. Présenté aux éditeurs Curmer et Bourdin, à Édouard Charton, fondateur du *Magasin pittoresque*, il leur montra des essais qui leur plurent et devint leur collaborateur. C'est ainsi qu'il se trouva, chez l'entreprenant Curmer, associé bientôt à Jean Gigoux, Tony Johannot, Célestin Nanteuil, Meissonier, Paul Huet, Isabey, Steinheil, pour l'illustration de ces chefs-d'œuvre de la librairie et de l'art français, le *Gil Blas*, le *Paul et Virginie*, la *Chaumière indienne*, le *Roland furieux*.

Rien de plus agréable, encore aujourd'hui, que de regarder, dans le *Paul et Virginie* et la *Chaumière indienne*, les petits bois qu'il a signés : frontispices, initiales, culs-de-lampe, encadrements. Soit qu'il entoure, de ses verdures, les figurines de Tony Johannot, soit que, livré à lui-même, dans un coin de page, sur un espace microscopique, il y développe quelque panorama immense ou bien y jette légèrement une touffe de broussailles ou

de fleurs, le dessinateur y montre autant de scrupules dans l'analyse des choses que d'habileté à les grouper sans confusion. L'amour candide qu'on y sent de toute la nature est touchant et exemplaire. La flore française, étudiée en pleins champs, s'y étale tout entière ; la flore exotique, étudiée au Jardin des plantes, n'y tient guère moins de place. Dans les marges, comme dans celles des vieux manuscrits que toute la jeune troupe, Meissonier surtout et Steinheil, étudiaient alors assidûment, les animaux se mêlent aux végétaux : hirondelles et bouvreuils, oiseaux-mouches et perroquets voltigent autour des buissons d'Europe et des palmiers d'Afrique ; des singes gambadent entre les lianes. Les quarante initiales de la *Flore*, à la suite de la *Chaumière indienne* (fruits, feuilles et fleurs), sont toutes de la main de Français, et, toutes, de petits chefs-d'œuvre d'étude et d'arrangement.

L'éducation du dessinateur est complète. Restait à achever celle du peintre. Dès 1835, Français avait montré ses études à Aligny qui l'avait encouragé, à Corot qui était devenu son guide et son ami. Les deux hommes étaient faits pour s'entendre ; Corot rendit toujours à son cadet en confiance affectueuse ce que celui-ci lui offrit toujours en déférence et admiration. C'est à Corot surtout que Français montrait ses études faites en banlieue, au Bas-Meudon, à Saint-Cloud, à Bougival, s'efforçant déjà, sans y parvenir, d'amasser le pécule nécessaire pour suivre quelque jour le maître à Rome. Le premier tableau qu'il osa exposer, au Salon de 1837, *Chansons sous les Saules*, n'était pas de lui seul ; comme dans ses dessins chez Curmer, il n'avait guère fait que le paysage ; les

figures étaient presque toutes de son camarade Henri Baron. Les saules étaient massifs, d'une touche incertaine et lourde. Des essais de paysages historiques, *Macbeth et les Sorcières*, puis les *Nymphes*, en 1837 et 1839, n'attirèrent pas beaucoup l'attention. Son premier succès date de 1841, où le *Jardin antique* obtint une médaille de 3e classe.

Chemin faisant, tout en cherchant le style, le jeune peintre se mettait aussi en contact direct avec les paysagistes de la jeune école, romantiques ou réalistes, et, pour les mieux comprendre, les traduisait avec une sympathie passionnée, en d'excellentes lithographies. La suite des estampes formant la collection des *Artistes français* répandit rapidement dans le monde entier, avec la gloire de Corot, Marilhat, Jules Dupré, Théodore Rousseau, Diaz, etc., celle de leur interprète. Enfin, au Salon de 1844, l'*Automne* et la *Vue de Meudon*, où la personnalité séduisante et distinguée de l'artiste s'affirmait avec franchise, le placèrent, comme peintre, en un très bon rang. Thoré, le sincère et rude Thoré, en fit un long éloge, constatant que leur auteur « avait beaucoup d'invention et de fantaisie et un véritable sentiment poétique ». Les Salons de 1845 et celui de 1846, où parut le *Paysage à Saint-Cloud*, avec des figurines de Meissonier, confirmèrent cette bonne opinion. C'est alors que Français réalisa son rêve et partit pour l'Italie ; il y resta quatre ans (1846-1850).

L'Italie est une séductrice presque toujours irrésistible, mais souvent dangereuse pour les peintres, surtout pour les paysagistes. Par bonheur, Français, à trente-deux ans, était formé et il avait bonne tête ; il se laissa enchanter

sans s'abandonner ; il fit de l'éternelle Circé sa conseillère, non sa maîtresse. Il se plut à goûter en elle tous les charmes, exquis ou puissants, de beauté plastique et lumineuse que Claude Lorrain, Nicolas Poussin, Jean Both, Joseph Vernet, Aligny, Corot lui avaient révélés ou fait pressentir. Il accoutuma ses yeux, en suivant le rythme onduleux de ses cimes azurées dans l'horizon limpide et la poussée majestueuse de ses végétations âpres et robustes sous l'ardent soleil, à chercher, dans tous les aspects de la nature, en tous climats, en toutes saisons, les formes les plus significatives, l'ordonnance la plus nette, l'expression la plus lumineuse. Quand il repassa les Alpes, il était fortifié et éclairé ; il n'était pas changé : toutefois, dès lors, sa sincérité française, inaltérable et consciencieuse, s'exprima avec la clarté latine, dans un langage pur et familier, où la simplicité naturelle de l'émotion première se laisse toujours goûter sous l'apparence, plus ou moins accentuée, de la simplification poétique ou de la transposition savante.

De 1847 à 1850, presque tous ses envois aux Salons sont des études prises dans la campagne romaine, à Nemi, Genzano, l'Ariccia, peintures, aquarelles ou dessins. Les dessins et aquarelles ne sont pas les pièces les moins réussies ; l'expérience de l'illustrateur et du lithographe se retrouvent dans la précision aisée et délicate de ces notes attentives, où se juxtaposent harmonieusement, sans confusion ni désordre, tant d'exquises observations sur l'allure des arbres, la grâce des fleurs, le charme des fuyantes perspectives. Les végétations des premiers plans, amoureusement analysées comme dans les initiales de la *Chaumière indienne*, y jouent toujours le rôle le plus

heureux ; cet emploi, à cette même place, du détail juste et expressif, restera, dans ses tableaux aussi, une des constantes habitudes de ce scrupuleux ami de la terre. Dans les peintures, dès lors, s'accentuent, en même temps, des qualités spéciales, une précision ferme et élégante dans la structure des arbres et les irradiations de leurs branches et feuillages, une netteté souple et bien rythmée dans la distribution des masses et des plans, des clartés et des ombres, sous l'enveloppe unie et pénétrante d'une lumière tiède, tranquille, attendrie.

En revoyant la France, comme il arrive souvent à ses fils voyageurs, Louis Français la trouva plus belle. Ses yeux, exercés par la comparaison, la virent mieux, la comprirent mieux, l'aimèrent mieux. Il avait appris, là-bas, à lire plus clairement dans le grand livre de la nature, et, quand il le rouvrit, sur le sol natal, à Fontainebleau, à Montoire, dans les Vosges, en Alsace, il le trouva plus intéressant encore. La *Vue à Montoire, effet d'automne* et la *Fin de l'hiver* (musée du Luxembourg), tous deux en 1853, prouvèrent à la fois sa franchise et la délicatesse de sa sensibilité, la sûreté et la conscience du dessinateur, la souplesse et le charme du peintre. Dès lors aussi, les figures que le paysagiste n'empruntait plus à personne, moins nombreuses, mais toujours placées à propos, s'ajustent si bien à la composition, et si discrètement, qu'elles y deviennent un complément précieux d'expression. Lorsqu'en 1855 il eut achevé le *Portrait* de son père, assis, appuyé sur sa canne, d'une facture si vigoureuse, libre et colorée, et d'une expression si vive et franche, on sut ce qu'il valait comme peintre de figures. Nous pouvons regretter qu'à ce moment sa modestie

n'ait pas cherché plus d'occasions d'affirmer son mérite sous ce rapport. A l'Exposition universelle, la même année, il prit sa bonne part de la victoire française. Le *Sentier dans les bois*, la *Fin de l'hiver*, le *Paysan rebattant sa faux*, obtinrent autant de succès par leur franchise vive et discrète que le *Souvenir d'Italie* par sa puissance lumineuse.

Cette période de 1850 à 1860 est, pour Français, à la fois, la plus féconde et la plus caractéristique. Du même temps datent le *Soleil couchant au Bas-Meudon*, la *Vallée de Munster*, la *Belle Journée d'hiver*, la *Maison de campagne* (de M. Samson-Davilliers, avec Sylvestre de Sacy sur le premier plan), œuvres capitales recueillies par l'un des plus anciens admirateurs et amis du peintre, M. Alfred Hartmann. La *Coupe de bois*, le *Ruisseau de Neufpré aux environs de Plombières*, le *Souvenir de la vallée de Montmorency*, les *Hêtres de la forêt de Grâce, près Honfleur*, la *Vue prise au Bas-Meudon*, bien d'autres études, charmantes ou fortes, montraient encore l'aptitude de l'artiste à saisir les effets les plus divers de la campagne française et à les traduire en un langage pittoresque, loyal, riche et clair, toujours naturel, souvent familier, avec l'aisance aimable d'une constante distinction. C'est alors qu'il prend vraiment sa bonne place dans la glorieuse pléiade des paysagistes nationaux qui ont fait connaître au monde les beautés de la terre française, Paul Huet, Jules Dupré, Corot, Théodore Rousseau, Millet, Daubigny, joignant, dans toutes ces toiles, à la scrupuleuse exactitude de l'observation, une nouveauté d'impression et une sûreté de rendu très personnelles.

Quelques années après, en revoyant l'Italie, il éprouva

le même plaisir qu'en revoyant la France ; il en jouit plus librement. Les *Nouvelles Fouilles de Pompéi*, au Salon de 1865, produisirent une impression dont nous pouvons aujourd'hui constater la justesse. La grandeur puissante et calme avec laquelle la lumière, chaude et voluptueuse, caresse les murailles colorées des maisons qu'on déterre et les figures lentes et graves des ouvriers et ouvrières donnent à cette scène réelle la majesté d'une évocation antique. La franchise du paysagiste parisien, s'appliquant au paysage italien, lui fit faire encore d'autres découvertes intéressantes. En 1866, il s'amusa à présenter, côte à côte, au Salon, les *Bords du Tibre aux environs de Rome*, *le soir*, et les *Bords de la Seine aux environs de Paris*, *le matin*, et parut, dans les deux, aussi exact que personnel.

Au reste, à mesure qu'il connaissait mieux la nature, il la trouvait, de plus en plus, séduisante et consolante en tous lieux. C'est vers cette époque qu'il écrivait à Édouard Charton cette lettre souvent citée : « Ce que je viens de dire pour ce doux pays, si favorisé, je suis tenté de le dire pour n'importe quel pays, et, à l'âge où je suis arrivé, après tant de pérégrinations, je laisserais volontiers au hasard le soin de m'orienter, trouvant partout de quoi admirer et peindre. Plaines, montagnes, bords de mer, pays du centre, environs de Paris, Paris lui-même, qui est un sujet inépuisable! Je dirai plus, pluie ou soleil, printemps, été, automne ou hiver, tout est également beau, également pittoresque, source d'émotions, d'impressions. Serait-ce que la nature est une grande démocratie ? Oui, mais hiérarchique et ordonnée. En tous cas, ce que je sais, c'est que tous ceux qui l'ai-

ment et qui s'exercent à la comprendre et à l'approfondir, trouvent la récompense de leurs efforts, tout au moins en eux-mêmes. Cela m'amène à dire, pour conclure cette fois, que, si j'étais à recommencer ma vie, je me ferais *peintre de paysages...* »

Après cette déclaration, peut-on s'étonner de voir ensuite, pendant trente ans, toujours alerte, toujours ravi, Français passer sans cesse, plantant partout son parasol, de Paris à Plombières, de Plombières en Italie, de Nice en Suisse, en Normandie, en Bretagne, en Auvergne ! Tantôt il en rapporte des spectacles grandioses, comme *le Mont Blanc vu de Saint-Cergues* (*Jura*), *le Mont Cervin*; tantôt, des impressions graves et pénétrantes, comme *le Ravin du Puits-Noir* (1875), *le Miroir de Scey* (1876), *la Vallée de Rossillon* (1879); tantôt, des notes familières, rustiques ou bourgeoises, toujours justes et charmantes, prises tour à tour aux environs de Plombières, dans le val de Cernay, sur les bords de la Seine, à Combs-la-Ville, où sur ceux de la Sèvre, à Clisson, près des lacs italiens, à l'Ariccia ou Nemi, devant la Méditerranée, à Capri, Menton, Antibes, ou dans les élégantes villas de Nice. La plupart de ces petits tableaux ont passé dans les expositions, à Paris, en province, à l'étranger ; il en est peu dont l'agréable souvenir ne soit resté dans l'imagination des amateurs. Toutefois, pour connaître à plein la souplesse et la variété de l'artiste, sa joie constante d'admirer et d'analyser, la délicatesse de ses observations et celle de sa main, il faut feuilleter encore les portefeuilles remplis de dessins et d'aquarelles qui le révèlent tout entier.

Français avait trop vécu, de bonne heure, parmi les

écrivains, il aimait trop les poètes, savants ou populaires, dont il savait par cœur et redisait volontiers d'une voix sonore et émue les vers et les chansons, pour que son rêve, par instants, comme celui de toute sa génération, fidèle en cela à la tradition française, ne fût pas inspiré par la littérature. Une représentation d'*Orphée* chanté par Mme Viardot, en 1863, un souvenir de *Daphnis et Chloé*, qu'il avait illustré, dans sa première jeunesse, en 1872, d'autres impressions théâtrales ou poétiques le ramenaient de temps à autres, vers le paysage historique. Il s'abandonnait à ces visions et s'y enfonçait, d'ailleurs, moins complètement que Corot. Ce qui reste le plus charmant, dans ces idylles antiques, c'est la vérité des détails modernes, comme celle, par exemple, de la flore printanière et des abondantes frondaisons où se perdent les nudités des adolescents dans *Daphnis et Chloé*. La science du décorateur, qu'il avait apprise à Choisy-le-Roi, s'y montre aussi dans l'ordonnance bien équilibrée des masses et des plans, dans la simplification stylisée des reliefs, plans et colorations. Quelques-unes de ces compositions ont pu, presque sans changements, être traduites en tapisseries. Lorsqu'on a demandé à l'artiste des cartons pour Beauvais ou les Gobelins, on a pu y constater le même goût et la même habileté.

Pour de tels laborieux, la mort, même à quatre-vingt-trois ans, est encore une trahison. Bien qu'elle eût semblé l'avertir depuis quelque temps, ni lui ni ses amis ne pouvaient la croire si prochaine. Elle vint le chercher doucement, un soir de printemps, le vendredi 8 mai 1897. Comme il avait vécu en paix, il s'endormit en paix. « J'ai tenu à le voir une dernière fois dans son atelier »,

disait trois jours après devant son cercueil, chargé de fleurs, M. Roty, le président de l'Académie des Beaux-Arts où Français avait été appelé en 1890. « Son visage avait toujours ce calme, cette douceur, cette sérénité qui le rendaient si beau. La mort l'avait assurément surpris rêvant encore et il continuera ce rêve sous son linceul. » Le rêve de Français, nous le voyons dans ses œuvres : ce fut le rêve, sain et viril, des grands artistes et des vrais poètes, celui qui s'inspire de la nature et de la vie pour faire aimer la nature et la vie. Par cette conception simple et franche de l'art, comme par l'intelligence respectueuse qu'il apporta à s'éclairer librement du passé pour mieux voir le présent, par la clarté, heureuse et salubre, dont il a rempli toute son œuvre, honnête et sincère, ce noble peintre fut donc, vraiment, un bon Français, de fait, comme il l'était de nom; nul n'accepta plus loyalement, pour le transmettre avec plus de conscience, l'héritage légué par Claude Lorrain, Poussin, Joseph Vernet, Corot.

LE
MARQUIS DE CHENNEVIÈRES
(1820-1899)

Une des plus nobles existences de ce temps, une vie simple, laborieuse, féconde, vient de s'éteindre. Le marquis Charles-Philippe de Chennevières s'est endormi, au milieu des siens, à l'âge de soixante-dix-huit ans, le samedi saint 1er avril, dans la matinée. La mort paisible qui l'est venu prendre sans bruit le toucha d'une aile si légère que son visage en parut d'abord, et pour de longues heures, comme rajeuni. Jamais son beau profil et ses traits délicats, même aux grands jours de ses triomphes publics, où se redressait si vivement sa tête fine et fraîche, ne prirent une expression plus doucement fière que sur cet oreiller pâle, dans la sérénité du dernier sourire. Les artistes français, qu'ils le sachent ou non, perdent en lui le plus fervent de leurs admirateurs et le plus sûr de leurs amis, et les historiens de l'art national le plus libre et le plus clairvoyant de leurs doyens. La France, si elle est juste, devra le regretter et l'honorer, comme un de ses fils les plus pieux, comme l'un de ses enfants qui, en des jours difficiles, l'aura le plus loyalement et le plus utilement servie.

Né à Falaise (23 juillet 1820) d'une ancienne famille, élevé à Argentan, propriétaire d'un modeste manoir à Bellesme, où il se réfugiait souvent et où reposeront ses restes, Charles-Philippe de Chennevières, gentilhomme, provincial, normand, ne renia jamais ses origines. Malgré l'aisance aimable avec laquelle il se mouvait dans les milieux officiels et mondains, ce ne fut qu'un Parisien d'occasion et de nécessité, par intermittences, restant, de cœur, attaché au terroir natal, à ses fraîches verdures et ses libres espaces. De ses aïeux et de sa forte race, il garda toujours et voulut garder le respect pour le passé, la courtoisie des manières, la dignité de la vie, la bonne humeur et le jugement libre, l'initiative hardie et militante, autant de souplesse avisée et de sens pratique dans l'exécution que de rapidité et de ténacité dans la résolution. Orphelin dès l'enfance, et presque son maître au sortir du collège, la liberté dont il jouit si tôt développa chez lui, sans obstacles, au bon moment, l'activité originale d'une curiosité déjà fort ouverte dans son cercle régional de lettrés et d'antiquaires, en même temps qu'une indépendance d'allures et de caractère dont il ne se départit jamais. A vingt et un ans, en compagnie d'un ami de son âge, Ernest Lafontan, envoyé dans le Midi par les médecins, il avait déjà exploré une partie de la France, visité l'Italie, reçu à Florence la première des initiations nécessaires, et il allait ensuite chercher la seconde dans les Flandres, à Bruges et à Anvers. Pour ne point s'éloigner de cet ami qui devait bientôt mourir à Montpellier, il avait pris ses inscriptions de droit à la Faculté d'Aix ; il y resta trois ans (1842-1845).

La vieille cité parlementaire, l'étape hospitalière,

durant trois siècles, des artistes français et flamands, à leur voyage d'Italie, gardait encore, sous les lambris de ses vastes hôtels, bon nombre des collections qui l'avaient naguère rendue célèbre. Quelques connaisseurs y maintenaient aussi les traditions anciennes d'une érudition sagace et précise. Le jeune étudiant examina avec soin tout ce qui restait d'œuvres d'art dans la ville du roi René, de Peiresc, de Méjanes, de Granet, et dans toute la contrée environnante, où le promenaient son amour du soleil et son humeur buissonnière ; il s'accoutuma, en même temps, à contrôler méthodiquement le jugement de ses yeux par les renseignements d'archives ; il commença à collectionner les dessins, chiffons de papier alors peu recherchés et qu'on sauvait à bas prix ; il se mit à recueillir les matériaux d'une histoire des artistes du cru, grands et petits. Dès lors, parmi les laborieux du passé comme parmi ceux du présent, il estimait qu'il ne faut mépriser personne, non plus qu'en une forêt touffue le promeneur et le botaniste ne dédaignent, pour leur joie et pour leurs études, les charmantes fleurettes et les utiles arbustes entremêlés sous les puissants arbres, leurs protecteurs et leurs ancêtres. Dès ce temps-là, il se plaisait à ressusciter les oubliés, comme il devait plus tard se faire un devoir de soutenir les jeunes et les humbles. Lorsqu'il quitta Aix, en 1845, le premier volume des *Peintres provinciaux* était préparé.

Chemin faisant, au gré de ses caprices, il avait pris l'habitude, qu'il conserva toujours, de répandre à bâtons rompus, en articles, brochures, plaquettes, volumes, de tous formats et de toutes couleurs, à tirages restreints, le plus souvent sans nom ou sous des noms supposés,

n'importe où et n'importe quand, le trop plein de ses rêves, pensées ou trouvailles. La bibliographie de M. de Chennevières — désespoir des collectionneurs — est un fourré inextricable. Clément de Ris, son vieil ami, essaya de l'établir en 1876, mais sans garantie, « l'auteur ignorant le nombre exact de ses œuvres. L'effet produit ou le coup manqué, il n'y songe plus. Le livre fera son chemin dans le monde, rapide s'il est bon, lent s'il est médiocre, nul s'il est mauvais. » Avant de rentrer à Paris, le licencié en droit avait déjà, au moins, publié à Caen des *Poésies* sous le nom de François Marc de la Boussardière et des *Contes normands* sous celui de Jean de Falaise, à Aix les *Historiettes Baguenaudières*, à 200 exemplaires, mais pas pour les Provençaux : cette plaquette, si amusante, d'une langue si primesautière et si colorée, *par un Normand*, ne devait se vendre que *chez les libraires de Normandie.* Contes et historiettes eurent un grand succès dans le cénacle romantique ; l'auteur fut bientôt accueilli à bras ouverts par Théophile Gautier, Gérard de Nerval, Baudelaire, les Goncourt, etc., qui devinrent ses amis.

Malgré ces succès littéraires et ce goût, qu'il ne perdit jamais, pour les opuscules humoristiques, enjoués, moraux ou moqueurs (*Nouveaux Contes de Jean de Falaise*, *Contes de Saint-Santin*, *le Petit Saint-Louis devant Bellesme*, *Mémoires de l'Académie de Bellesme*, *Lettres rurales*, *Affaires de petite ville*, etc., etc.), c'est à l'étude des artistes et de leur histoire qu'il consacrait dès lors la plus grande partie de son temps. Retombé à Paris, sans situation, « un peu désorienté », il était entré, comme surnuméraire, au musée du Louvre, le 1[er] janvier 1846.

L'année suivante, il fut, grâce à de puissantes protections, nommé commis de huitième classe; le directeur du musée, M. de Cailleux, qui avait d'autres protégés, lui garda une implacable rancune d'avoir conquis si vite une si haute et si lucrative position. Dans son petit bureau du Louvre, il connut Eudove Soulié, et, par Soulié, Dussieux, A. de Montaiglon, Paul Mantz. C'est alors que se forma ce groupe exemplaire, laborieux et modeste, de chercheurs infatigables, d'érudits consciencieux, de connaisseurs délicats, sans ambition et sans pédantisme, qui vécurent sans bruit et qui moururent pauvres. Jean de Falaise allait bientôt les entraîner tous dans ces patriotiques et aventureuses entreprises des *Mémoires inédits de l'ancienne Académie* et des *Archives de l'Art français*, après le succès inattendu des *Peintres provinciaux*, en 1847.

La révolution de 1848, avec ses belles flammes d'espérance, mit en ébullition toute cette chaude jeunesse. L'employé du Louvre adressa immédiatement une pétition à l'Assemblée nationale, *sur la Nécessité de transférer l'administration des Beaux-Arts du ministère de l'Intérieur à celui de l'Instruction publique*, pour la soustraire, croyait-il, aux influences politiques. Il fournit à Jeanron, directeur improvisé du musée, les éléments d'un rapport (10 avril 1848) sur la *Réorganisation des musées nationaux et des musées provinciaux*, et la nécessité de les relier entre eux suivant les principes proclamés, dès leur origine, par la Convention. Ce rapport contient déjà, entre autres projets, le plan d'un *Inventaire général, estimatif et raisonné de tous les objets d'art* formant le patrimoine de la France.

La nomination de M. de Chennevières, en 1852, comme inspecteur des musées de province et des expositions des Beaux-Arts lui permit enfin, avec l'appui d'une administration ferme et confiante, de donner corps à quelques-unes de ses idées, notamment à celles qu'il avait émises dans son *Essai sur la réorganisation des Arts en province.* Une exploration générale et minutieuse dans les grandes provinces, Bretagne, Picardie, Normandie, Provence, Languedoc, Gascogne, etc., compléta son instruction sur l'état des choses et les mesures à prendre. L'année suivante, il commençait la publication des *Portraits inédits d'artistes français.* En même temps, de 1852 à 1870, pendant dix-huit ans, avec le concours de ses collègues des musées, il organisait successivement tous les Salons annuels, d'abord au Palais-Royal, puis aux Menus-Plaisirs, puis au Palais de l'Industrie, à la suite de l'Exposition de 1855, où l'installation des Beaux-Arts lui avait été confiée. Les services qu'il rendait étaient, d'ailleurs, régulièrement récompensés. Conservateur-adjoint au musée du Louvre, puis conservateur-adjoint au musée du Luxembourg (1861), il avait obtenu le titre de conservateur à ce dernier musée en 1868. La croix de chevalier de la Légion d'honneur lui avait été donnée en 1855, celle d'officier en 1869. En 1870, profitant des intentions libérales du ministre, Maurice Richard, et reprenant un de ses projets favoris soumis, dès 1863, au gouvernement, celui de rendre aux artistes toutes leurs libertés et de leur fournir des moyens puissants d'action, en leur permettant de s'organiser en corporation indépendante et active, M. de Chennevières avait préparé et publié les projets de statuts pour une Société des peintres,

sculpteurs, architectes et graveurs français, sous le nom d'« Académie nationale des Beaux-Arts ». Ce projet qui avait réuni 400 signatures, celles de presque tous les artistes notables, échoua, devant quelques oppositions dogmatiques, par suite des indécisions et des timidités de l'administration.

Telle était déjà la somme des services rendus, des travaux accomplis et des expériences accumulées par le conservateur du Luxembourg, lorsque le maréchal de Mac-Mahon, président de la République, l'appela à la direction des Beaux-Arts, le 23 décembre 1873. On ne pouvait choisir un homme mieux préparé. Cette nomination, à la suite d'une crise politique, ne laissa pas de causer grande surprise et profond émoi dans l'administration centrale des Beaux-Arts. Nous avions pour Charles Blanc, son prédécesseur, si cordial et si ouvert, une affection profonde; beaucoup d'entre nous étaient connus pour leurs origines, attaches et opinions républicaines. L'installation du nouveau directeur se fit sans solennité et sans tapage; mais, avant la fin de la journée, il connaissait déjà son personnel et son personnel le connaissait. A ceux qui avaient occupé, près de Charles Blanc, des postes de confiance, il avait tendu la main, en les fixant au fond des yeux, de ce regard doré si pénétrant, doux comme une caresse lorsqu'il aimait, aigu et sec comme une flèche lorsqu'il méprisait ou se défiait; il leur avait, en quelques mots, promis la même confiance, en échange du même dévouement. Mains serrées, engagements pris. De politique, entre le chef et les soldats, jamais question. On ne parlait que de la France. Le chef se sentait trop d'autorité

pour avoir besoin de jouer à l'autoritaire; aussi libéral dans ses idées que libre dans ses jugements, toujours prêt à couvrir de sa responsabilité, avec promptitude et énergie, contre tous, au dedans et au dehors, les actes de ses subordonnés, il encourageait, chez eux, le franc parler, comme il conservait le sien auprès de ses ministres. Il n'avait en aversion profonde que la bassesse et l'ingratitude, la flatterie et la servilité.

Nous avions appris, ce premier jour, que nous avions à notre tête un galant homme. Le lendemain nous savions que c'était un homme supérieur. Au bout de quarante-huit heures, comme un général de carrière, bien informé, bien documenté, connaissant les terrains où il va manœuvrer, les troupes et le matériel dont il dispose, leur nombre et leurs qualités, il avait déployé ses plans, il entrait en campagne. C'était au surlendemain de nos désastres, en pleine crise politique, industrielle, commerciale. Les plans étaient hardis, la campagne fut admirable! Ramener d'abord, par une prompte opération de commandes grandioses et d'encouragements soutenus, toutes les forces multiples, mais éparses et inquiètes, de l'art vivant, pour les jeter, comme aux grands siècles, en des entreprises collectives de haute portée sociale et nationale; ressaisir, en même temps, par une organisation plus vivante de la science historique, dans le glorieux passé de la vieille France, tout ce qui pouvait servir de modèle et d'excitation aux activités de la France nouvelle; assurer, par le réveil des idées de liberté et d'unité dans la production, par le rajeunissement de l'enseignement, à tous les degrés, suivant des méthodes plus souples et plus techniques, le relèvement de la

science et du goût chez les artistes et artisans français grands et petits, pour les mettre en état de conserver victorieusement leur suprématie menacée par l'effort croissant des concurrences étrangères : telles furent, dès la première heure, et très nettement, ses hautes vues d'ensemble. Durant quatre années, pas un jour, pas une heure, où il n'agît, où il ne pensât dans ce but, avec cette résolution, passionnée et obstinée, d'affirmer la grandeur de l'art français dans le passé, de prouver sa vie, sa force, son originalité dans le présent, de préparer et d'assurer son expansion dans l'avenir.

Durant ces quatre années, ce fut aussi, dans les combles étroits et bas du Palais-Royal où s'entassaient tous nos services, un branle-bas perpétuel. Ce diable d'homme, toujours souffreteux mais toujours alerte, si insinuant et si entraînant, nous avait mis à tous le diable au corps. Nous avions en lui une foi vive et complète; nous croyions avec lui, revivre aux grands jours de l'art français, de Suger, Primatice, Colbert, Lebrun. Pour quelques-uns d'entre nous, peu de répit en dehors des vacances d'été ou des courses joyeuses aux congrès, concours, expositions chez nos braves provinciaux! Peu de soirées, dimanches ou fêtes; mais comment y penser avec un conducteur si enthousiaste, amical et prévenant? On travaillait toujours, on travaillait d'arrache-pied, avec la joie de belles luttes, moins encore au Palais-Royal que dans la petite chambre du Luxembourg, où sa santé délicate enfermait fréquemment le directeur. C'est là, devant les tisons, qu'accroupi sur sa chaise basse, son petit bonnet rouge, son bonnet normand, enfoncé jusqu'aux oreilles, toussotant, roulant

et déroulant, à défaut de ses fidèles cigarettes, de nouveaux et interminables projets, il se trouvait le plus à l'aise; c'est là qu'il accumulait, griffonnait, corrigeait, dictait avec une fécondité formidable, rapports au ministre, projets de décrets et d'arrêtés, circulaires et prospectus, etc. Personne ne détestait plus que lui les paperasseries inutiles, les formules encombrantes, les chinoiseries compliquées, les commissions décoratives, les rapports compendieux, tout ce qui retarde et énerve l'action, tout ce qui embrouille et atténue les responsabilités; toutefois, en véritable homme d'action, résolu et pratique, il savait à merveille faire jouer, quand il fallait, les rouages traditionnels de l'administration. Il apportait à cet exercice nécessaire la même précision et la même sagacité qu'à ses dépouillements minutieux d'archives, où il avait appris à mieux juger et mieux aimer les vivants, par l'indulgente fréquentation des morts, où il avait cherché et retrouvé dans ce qui n'est plus le secret de ce qui doit être.

M. de Chennevières n'était pas, on le pense bien, assez candide pour s'imaginer qu'avec un tempérament pareil l'existence lui serait facile ni longue sous les ministres changeants et divers qu'il lui fallait prévoir. Il n'avait accepté le poste que sous deux conditions : la première, que l'autonomie fût rendue aux musées nationaux où il avait, comme conservateur, trop bien constaté les inconvénients d'une trop grande dépendance; la seconde, qu'il conserverait, à tout événement, ses fonctions du Luxembourg. Il eût désiré aussi être débarrassé de la direction de théâtres, qu'il considérait comme difficilement compatible avec le labeur incessant et mul-

tiple des entreprises projetées, et l'eût volontiers échangée contre la direction des bâtiments civils, dont la séparation accidentelle des Beaux-Arts lui semblait, avec raison, illogique et fâcheuse. Sur ces derniers points, il dut se résigner à attendre; il attendit toujours. Très décidé, d'ailleurs, sur le terrain circonscrit où il allait opérer, à ne rien sacrifier, ni de ses convictions, ni de sa dignité, il rédigea, dès la première heure, sa lettre de démission éventuelle. Ce petit pli cacheté, je le vois encore, à droite, dans le coin du grand tiroir du bureau directoral. Que de fois, jetant avec humeur sous son bras sa serviette bourrée, partant pour la rue de Grenelle, il l'empocha, cette lettre, en nous disant : « Je l'emporte! vous voyez! Attendez-moi ici et faites les paquets. » Nous faisions les paquets, puis, quelques heures après, on le voyait rentrer, enjoué et souriant: « Allons, mes enfants, ce n'est pas encore pour cette fois. Je ne vous laisserai donc jamais tranquilles! Voilà de la besogne! » Et il mettait sous clef le pli protecteur. C'est grâce, sans nul doute, à cette attitude résolue, qu'il put, jusqu'en 1878, résister, durant sept ministères des plus variés, à toutes les oppositions d'inertie ou de défiance, à toutes les intrigues d'intérêts froissés ou d'inintelligences déroutées que soulevait forcément une initiative si rare et si tenace.

Dans des conditions pareilles, il n'y a pas de temps à perdre. Le nouveau directeur n'en perdit point. Sa nomination est du 23 décembre 1873. Quatre jours après, une commission supérieure des Beaux-Arts, restreinte et compétente (transformée plus tard, contre son avis, en trop vaste conseil des Beaux-Arts), est établie et fonctionne. Les vacances du jour de l'an tombaient juste à point

18

pour lui permettre de préparer ses premières sorties. Le 11 janvier 1874, fidèle à sa parole, en prévision du Salon, il rappelle aux artistes leurs éternelles doléances, leurs désirs, sans cesse renouvelés, d'émancipation, la manifestation solennelle de 1870, les statuts de l'Académie nationale approuvés et signés par eux, il leur offre, en conséquence, la liberté. Les artistes firent la sourde oreille. C'est en vain, deux fois encore, dans la même année, que le ministre les mettra en demeure de prendre en mains leurs affaires. Presque personne ne bouge. On a peur de la liberté offerte. Il faudra, quelques années après, un Mentor plus brutal, comme l'on dit alors, « pour les jeter à l'eau » et pour leur imposer cette indépendance, active et fortifiante, qu'ils avaient si grand tort de redouter, et dans laquelle ils ont su trouver, comme le prévoyait bien M. de Chennevières, avec plus de causes d'émulation, un sentiment plus juste de leur dignité et de leurs intérêts. Quoi qu'il en soit, il fallut faire encore le Salon de 1874, puis celui de 1875, puis les suivants. Le libéralisme du directeur ne s'y put montrer que dans les modifications du règlement. Au jury nommé par l'administration fut substituée une liste d'artistes notables, établie par l'élection, parmi lesquels le sort désignerait, chaque année, les jurys d'admission et de récompense. L'institution du *Prix du Salon* assura, chaque année, à un jeune artiste un séjour libre en Italie, dans des conditions moins rigoureuses que celles du prix de Rome ; en même temps, la création des *Bourses de voyages* offrit à quelques autres les moyens d'aller, durant une année, étudier où il leur plairait, suivant leurs tendances personnelles. Dès le 25 janvier 1874, les

musées nationaux avaient été réorganisés, et M. Reiset, le doyen des conservateurs, chargé de leur haute direction, avec l'assistance de ses anciens collègues réunis en Conservatoire. Le 7 mars suivant, paraît, au *Journal officiel*, la première annonce des grandes commandes, le *Projet de décoration du Panthéon*.

M. de Chennevières insistait, dans ce rapport, sur l'intérêt urgent qu'il y avait, pour la gloire du pays, « à résumer et à concentrer les efforts de l'école française dans son expression la plus haute » sur les murailles d'un édifice public, « à utiliser au décor d'un monument digne de ce nom, d'un monument vraiment national, le groupe d'artistes qui venait de montrer à Vienne que la France n'avait point perdu sa suprématie en matière d'élégance et de goût », en lui fournissant l'occasion « de monter aux sommets les plus élevés et les plus nobles de l'art religieux et patriotique ». Dès le 7 mai, le projet ayant été approuvé et les programmes établis, on ouvrait « ce large concours, mémorable peut-être, utile en tout cas à l'émulation de la génération actuelle, où les artistes français, surexcités par la solennité du monument et par le but national de l'œuvre, n'épargneront, à coup sûr, ni leurs forces, ni leur courage ». Les travaux étaient confiés à MM. Galland, Bonnat, Puvis de Chavannes, Delaunay, Meissonier, Gérôme, Joseph Blanc, Lehmann, Cabanel, Baudry, Gustave Moreau, Fr. Millet, Chenavard, pour la peinture, MM. Perraud, Cavelier, Chapu, Cabet, Carpeaux, Hiolle, Mercié, Fremiet, Falguière, Paul Dubois, Guillaume, pour la sculpture. MM. Chenavard, Gérôme, G. Moreau, Lehmann, n'ayant pas accepté, furent immédiatement remplacés par MM. Hébert, Jean-

Paul Laurens, Henri Lévy, Humbert. Le même jour, la décoration du *Palais de la Légion d'honneur* était confiée à un autre groupe de quinze artistes. Bientôt suivent les commandes pour le *Palais du Luxembourg* (plafonds et escaliers) et le *Palais de justice* à Paris, et pour divers édifices de province, à Montpellier, Bordeaux, Rouen, Angers, etc. L'intention de M. de Chennevières était d'entreprendre, méthodiquement et régulièrement, la décoration de tous les édifices ouverts au public, hôtels de ville, palais de justice, facultés, bibliothèques, musées, chambres de commerce, etc. Une enquête, poursuivie dans la dernière année de son directorat, lui avait permis d'établir ce que la France possédait de surfaces murales qu'on pouvait livrer aux peintres et aux sculpteurs. Il voyait là, pour de longues années, le moyen de charmer les yeux, de former les pensées, d'élever les cœurs de tous les Français par le spectacle des grands souvenirs ou des grandes espérances ; il y voyait aussi celui de fournir un champ populaire et patriotique d'activité salubre et utile à la foule croissante des jeunes artistes qui resteraient condamnés, sans l'appui de l'État, à s'étioler et à s'éparpiller en des besognes mesquines pour les amateurs ou les marchands, et à ne poursuivre désormais d'autre rêve de gloire plus viril et plus haut que celui d'une notoriété éphémère par les succès d'expositions et les applaudissements des coteries parisiennes.

Pour le passé, les jalons furent plantés de même et aussi vite. Les musées de province n'attendirent pas plus que les musées nationaux. Dès le 3 avril 1874, 492 œuvres d'art modernes, peintes ou sculptées, accumulées dans les magasins, étaient réparties entre 192 collections dé-

partementales. Dès le 15 mai, l'*Inventaire général des richesses d'art de la France*, commencé et poussé avec activité, mettait, pour la première fois, en relations directes et suivies, l'administration des Beaux-Arts et les amateurs de province. Le succès de cette entreprise colossale, qui a servi d'exemple aux gouvernements étrangers, fut assuré et complété par l'organisation d'une réunion annuelle des *Sociétés des Beaux-Arts*. La première réunion eut lieu en 1877. Les vingt et un volumes des mémoires publiés sous la direction dévouée de M. Henry Jouin forment aujourd'hui, avec les *Archives de l'art français*, continuées, depuis 1872, par M. Jules Guiffrey, le collaborateur le plus actif de l'*Inventaire*, la contribution la plus utile, et d'un intérêt chaque année grandissant, à l'histoire glorieuse de nos arts nationaux, si longtemps négligée à notre dommage et honte, et que nous commençons à peine à connaître aujourd'hui. Le projet d'une *Exposition à Paris des chefs-d'œuvre des musées provinciaux*, lancé, dès le 4 décembre 1874, échoua par suite de l'insuffisance des locaux disponibles; mais l'idée, partiellement reprise, sous le titre d'*Exposition des portraits nationaux*, fut réalisée, en 1878, au Palais du Trocadéro; on sait ce que cette exposition, d'ailleurs mal installée et à la dernière heure, a laissé d'instructifs souvenirs dans la mémoire des artistes, des amateurs, des historiens. Quant à l'institution fondamentale des *Monuments historiques*, l'honneur de notre pays, sa dernière force de résistance au vandalisme enivré de sottise et d'ignorance qui sévit, chez nous, par intermittences, comme l'accompagnement obligatoire de nos activités hâtives et désordonnées et la rançon

fatale de notre fécondité productive, il va sans dire qu'elle tenait, dans les préoccupations du compatriote de M. de Caumont, de l'ami de Quicherat, Mérimée, Viollet-le-Duc, Guilhermy, Jules Cousin, Darcel, la première place et la plus haute. Les dessins et relevés des monuments historiques envoyés, en 1874, à l'Exposition de Londres, à celle de Paris en 1876, au Trocadéro en 1878, apprirent à tous ce qu'avaient été, depuis des siècles, nos architectes et nos sculpteurs. Le *Musée du Trocadéro*, l'une des fondations les plus instructives de notre temps, devait, un peu plus tard, sous l'un des successeurs de M. de Chennevières, sortir de la même idée. Ce n'est point non plus, à son grand regret, M. de Chennevières qui put voir voter, à la fin des fins, par les Chambres, la loi définitive sur la *Conservation des monuments historiques et des objets d'art d'un intérêt national;* mais c'est lui qui l'avait proposée, dès 1875, et fait déposer sur le bureau de l'Assemblée par M. Waddington.

L'avenir le préoccupait plus encore. La question de l'enseignement des arts en France était, selon lui, la question capitale, celle dont le règlement, dans un sens conforme aux besoins et aux aspirations de la société moderne et de l'esprit nouveau, lui semblait le plus instamment exigé par les efforts et les progrès accomplis sur ce terrain, à l'étranger, notamment en Angleterre et en Allemagne, depuis 1851, depuis le tocsin d'alarme sonné aux oreilles de notre patriotisme vaniteux et engourdi par Prosper Mérimée et L. de Laborde. Depuis 1875 jusqu'en 1877, le Conseil supérieur des Beaux-Arts, qui se réunissait régulièrement et fréquemment, et dont les commissions étaient très actives, n'eut point

de plus pressante occupation que celle-là, et, le 7 décembre 1877, il pouvait présenter à la signature du ministre, avec un résumé de ses travaux rédigé en son nom par M. Eugène Guillaume, l'ensemble des mesures proposées. Presque toutes ces mesures ont été appliquées successivement depuis cette époque. Toutes avaient pour but, en rétablissant l'idée et la tradition de l'unité de l'art, d'en répandre la théorie et la pratique à tous les bouts de la France, dans les milieux industriels et dans les classes ouvrières. C'est dans le même esprit de progrès et de liberté, par une application intelligente à notre époque des exemples et des expériences d'autrefois, que M. de Chennevières préparait la réforme et le développement des écoles de Beaux-Arts, soit à Paris, soit dans les départements, où il voulait les multiplier, en leur rendant leur caractère régional et particulier. S'il répète, en effet, sans cesse, « qu'il n'est point partisan d'un art gouvernemental, d'une peinture d'État, d'une sculpture d'État », il affirme aussi sans cesse que l'État, « s'il ne doit point se faire responsable des principes toujours transformables de l'art, ni le tyran des mobilités du goût, doit fournir sans relâche et abondamment à la jeunesse tous les moyens imaginables de s'instruire des premiers éléments du dessin, et d'appliquer ces éléments au perfectionnement de l'industrie publique, comme aussi de l'art supérieur, si le génie s'y joint par surcroît ». Les règlements des Écoles nationales des Beaux-Arts à Paris, à Lyon, à Dijon, furent successivement étudiés ou modifiés, dans ce sens, autant que le permettaient les circonstances. L'École de dessin et de mathématiques, à Paris, arbora franchement

le titre d'*École des Arts décoratifs*, et devint vite le modèle de ces écoles laborieuses et fécondes, sous la direction ardente de M. Louvrier de Lajolais, dont l'activité et le désintéressement apostoliques allaient bientôt ressusciter les écoles de Limoges et d'Aubusson. La réorganisation de la manufacture de Sèvres et de la manufacture des Gobelins, la fondation d'écoles spéciales pour les tapissiers et les céramistes, la création d'un atelier et d'une *École de mosaïque*, l'ouverture en commun, avec l'*Union centrale des Arts décoratifs*, d'une *Exposition générale des Tapisseries*, l'appui énergique et les encouragements chaleureux accordés, sans arrière-pensée d'absorption ou de pression, à toutes les sociétés de ce genre et, en général, à toutes les tentatives d'action indépendante et de décentralisation, soit à Paris, soit en province, manifestaient, à la fois, de tous côtés, les convictions réfléchies et l'esprit pratique de la direction.

Pour se rendre quelque compte de la suite et de la résolution avec laquelle M. de Chennevières conduisit de front toutes les parties de sa gigantesque entreprise, il faut lire son rapport au ministre du 1er janvier 1878. Encore ce rapport ne révèle-t-il pas cent autres projets complémentaires qui s'agitaient déjà dans cet esprit plein de ressources et dont quelques-uns seulement reçurent divers commencements d'exécution. Au moment où cette pièce de défense fut rédigée, M. de Chennevières éprouvait quelque irritation et quelque fatigue des oppositions croissantes que suscitait, devant lui, l'agrandissement de sa personnalité. Parmi les dons qu'il possédait, il n'avait point, malheureusement, celui de l'éloquence ; dès qu'il sortait d'un petit cercle de familiers

et de spécialistes, dans une assemblée publique, dans une commission nombreuse, il s'embrouillait, balbutiait, se taisait. La place restait, et souvent la victoire, aux beaux parleurs et aux jongleurs de phrases ; c'était une angoisse profonde, pour ses amis, d'assister au supplice mal dissimulé d'un esprit si abondant, lucide et ferme, qui, d'un mot, eût pu crever ces outres vides et gonflées, mais qui ne trouvait pas ce mot. Il savait bien qu'il n'était pas seul dans ce cas, que beaucoup d'hommes supérieurs, de pensée ou d'action, valant par ce qu'ils font et non par ce qu'ils disent, se trouvent ainsi, chaque jour, immolés à la rhétorique. Aussi en voulait-il épargner, le plus possible, la peine aux artistes, aux savants, aux administrateurs dont il s'entourait et ne leur faisait-il qu'à contre-cœur perdre leurs temps en commissions, discussions, conversations, rapports et enquêtes, estimant qu'ils étaient tous faits pour produire, penser, agir, non pour bavarder et ergoter.

La plume à la main, il se rattrapait ; ce n'est pas que là, non plus, en cas de presse, il rencontrât toujours, du premier coup, dans sa période abondante et souple, mais touffue et enchevêtrée, la clarté qu'il avait dans l'âme. L'extrême abondance, comme la délicatesse et la subtilité de ses idées, l'encombraient d'abord, et le jour ne s'y faisait que par degrés. Néanmoins, il est bien rare que dans ses fouillis les plus négligés ne jaillisse pas, constamment, en des phrases et des expressions vivaces, d'une saveur un peu archaïque, très pénétrante et profondément française, son exquise originalité. Les allocutions qu'il prononça, par nécessité professionnelle (distributions de prix, inaugurations, enterrements,

banquets, etc.), en fournissent d'intéressants exemples, Dans ces discours, plus soignés, si la phrase juste n'arrive pas toujours du premier coup, quand elle frappe. c'est d'un trait sûr et vibrant, et qui s'enfonce. Ses éloges, très brefs, des grands artistes qu'il eut la douleur d'ensevelir, Corot, Barye, Diaz, Daubigny, sont, dans leur laconisme ému, des modèles de jugement délicat et élevé. Il se raillait d'ailleurs volontiers de son manque d'éloquence suivant la formule, et sur l'exemplaire qu'il me donna de ses allocutions, il mit, suivant sa coutume, une dédicace enjouée : « Au malheureux qui a entendu tous ces discours-là, son bourreau ».

Les ennuis de toute sorte qu'il éprouva, durant la préparation de l'Exposition universelle de 1878, achevèrent de l'exaspérer. Le 18 mai, il remit sa démission, cette fois développée et motivée, en des termes tels qu'il fallut l'accepter. Après avoir énuméré rapidement les travaux faits durant ces quatre années : « On n'accomplit pas, disait-il, une telle besogne sans luttes incessantes, partant sans fatigues, même quand on a été secondé comme je l'ai été, à toute heure, par des collaborateurs d'une activité, d'une intelligence et d'un dévouement admirables. Aussi, monsieur le ministre, ma lassitude est extrême, comme mon dégoût et mon énervement. J'ai la conscience d'avoir fait preuve, dans mon administration, de quelque indépendance d'esprit, d'une impartialité absolue et d'une certaine logique dans l'ensemble de mes entreprises. Je savais bien que pour agir il fallait me résoudre à combattre; j'ai combattu pendant quatre ans sans relâche. Mais aujourd'hui je suis à bout de forces, et les attaques systématiques et profondément

injustes vont grossissant chaque jour contre moi. C'en est assez, assez, assez, et je vous supplie de me permettre de prendre un repos que je crois avoir bien mérité. »

Quelques mois après sa sortie des affaires, l'Académie des Beaux-Arts, dans laquelle il ne comptait que des amis, mais vis-à-vis de laquelle il avait toujours tenu à garder son indépendance, lui rendait justice et se faisait honneur, en l'appelant à remplacer le baron Taylor.

Le repos, pour un homme de cette trempe, ne saurait être le désœuvrement. M. de Chennevières reprit d'abord ses fonctions au musée du Luxembourg, puis, lorsqu'il fut mis brusquement à la retraite, l'année suivante, il s'enferma, avec dignité, au milieu de ses collections, parmi ses souvenirs, et reprit sa plume d'historien et de critique. Les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* savent avec quelle sagacité d'aperçu et quelle saveur de langage cette plume savante et familière étudia, en 1879, les *Dessins de Maîtres anciens exposés à l'École des Beaux-Arts*, et, l'année suivante, les ouvrages contemporains exposés au *Salon de 1880*, puis, un peu plus tard, l'histoire des *Décorations du Panthéon*. En 1889, il analysait encore les gravures et les dessins exposés au Champ-de-Mars. En même temps, l'*Artiste* ne cessait de recevoir, par fragments, une quantité énorme de notes, mémoires, confidences, qui ont fini par former de gros volumes, les *Souvenirs d'un Directeur des Beaux-Arts*, et les *Essais sur la peinture française*. Le premier de ces ouvrages est le seul où l'amertume des outrages subis et le regret de l'œuvre interrompue semblent troubler çà et là, par un nuage d'acrimonie, l'indulgence et l'impar-

tialité ordinaires de ses jugements. C'est aussi celui où la richesse de ses idées et la chaleur passionnée de ses convictions et de ses affections s'épanchent avec le plus de verve. Parmi les portraits contemporains si vivants qui s'y succèdent, il en est de poussés au noir, il en est de teintés en rose, mais la sincérité extrême du peintre y donne toujours à ses sympathies, à sa reconnaissance ou à ses rancunes, un accent et un entrain extraordinaires ; quelques-uns de ces portraits sont dignes des grands écrivains du XVIIe et du XVIIIe siècle.

M. de Chennevières mourut en travaillant. Il y a quelques mois, il envoyait de Bellesme, à ses amis, une étude sur le statuaire normand Le Harivel-Durocher, A Paris, dans ces derniers jours, il achevait, pour l'*Artiste*, la publication commencée d'une minutieuse et instructive étude sur les dessins de sa chère collection.

L'étude des innombrables idées que M. de Chennevières, dans sa longue passion pour l'art national, idées critiques, idées pratiques, a répandues et semées, soit par ses publications, soit par son action administrative, exigerait des développements considérables. Il ne se targuait point, dans sa modestie, d'en être toujours l'inventeur ; il en reportait le plus souvent l'honneur à Colbert, au comte d'Angiviller, à Émeric David, à de Caumont, à Léon de Laborde, croyant qu'il y a plus de mérite à bien connaître ses devanciers, à reprendre ou développer leurs fondations et leurs pensées, qu'à prétendre innover, à tout coup, sur un champ déjà vieux et fatigué par de longues expériences. Le temps ne lui fut pas laissé de réaliser tous ses projets; il les a suffisamment fait connaître pour que l'ensemble, fortement

coordonné, apparaisse comme une des conceptions les mieux appropriées aux qualités et aux traditions du génie français, qui aient pu se former dans l'esprit d'un ami des arts devenu chef d'un grand service public, ayant pour devoir de raisonner en homme d'État. Quelques-unes de ses entreprises ont échoué pour des causes extérieures; quelques autres ont été négligées ou abandonnées; la plupart prospèrent et lui survivront, car l'esprit dont elles procèdent, son esprit, aujourd'hui flotte partout. Ainsi que l'a dit, devant son cercueil, en termes justement et fortement émus, M. Henri Roujon, directeur des Beaux-Arts : « M. de Chennevières, loin du pouvoir, disposait encore d'une influence que sa modestie ne soupçonnait pas. Ceux qui lui succédèrent tour à tour sont là pour attester que son intervention, dont il lui plaisait d'être avare, était demeurée toute-puissante. Chacun d'entre eux, d'ailleurs, quelle que fût sa personnalité, tenait à honneur de s'inspirer souvent de l'exemple de M. de Chennevières et de continuer ses traditions... Le souvenir de certains hommes est comme une autre conscience, plus libre et plus haute, qu'on interroge dans les heures de crise. »

Dans ces excellentes paroles, prononcées au nom de l'État, et dans les innombrables témoignages de deuil qui ont suivi sa mort, le marquis de Chennevières a trouvé ce qu'il demandait franchement et ce qu'il attendait patiemment, « quelque justice et quelque estime dans l'avenir ». Est-il permis d'espérer qu'une image fidèle de ce bon Français, si vaillant et si laborieux, où quelque artiste reconnaissant aura mis un peu de son cœur, pourra bientôt rappeler ce qu'il fut et ce qu'il fit, dans

quelqu'un des lieux qu'il aima, par exemple au Panthéon, qui lui doit sa parure ? Bronze ou marbre, on doit bien, pour le moins, un buste à celui qui en fit tant faire et passa sa vie à veiller sur nos gloires ! On a dressé des statues entières, avec ou sans accompagnement d'allégories déshabillées et dansantes à de moins braves gens qui ne le valaient pas et qui ont moins fait pour le pays !

Avril 1899.

L'EXPOSITION

DES

CENT CHEFS-D'ŒUVRE

(1892)

Voir avec calme et revoir à loisir, dans une galerie bien éclairée, un petit nombre de peintures choisies, n'est-ce pas un plaisir rare autant qu'utile par le temps qui court ? A quoi servent toutes ces expositions encombrées et éphémères, dont nous prenons trop l'habitude, qu'on traverse avec précipitation et que l'on quitte avec fatigue, si ce n'est à troubler nos imaginations et à déconcerter notre goût par l'inutile multiplicité de sensations superficielles et incohérentes ? Pour les vrais amateurs comme pour les vrais artistes, des expositions restreintes et spéciales, telles que les expositions posthumes à l'École des Beaux-Arts ou les expositions rétrospectives de la Société d'Alsace-Lorraine, sont les seules vraiment instructives. Nos voisins de Londres, gens pratiques en tout, même en fait d'art, l'ont depuis longtemps compris ; chaque année, à la saison, l'Académie royale, la Grosvenor-Gallery, le Burlington-Club, et maintenant le Guild-Hall (sans parler du musée de

Kensington constamment renouvelé et alimenté par des prêts importants) font sortir, des vieilles collections seigneuriales et bourgeoises, un certain nombre de peintures célèbres ou inconnues qu'on étudie avec profit parce qu'on les étudie avec attention. L'organisation régulière de ces musées printaniers exerce une influence visible sur la société anglaise dont la culture esthétique et historique, même chez les femmes, est remarquablement développée. Quant aux artistes anglais, ils doivent en bonne partie à ce contact fréquent et sérieux avec les maîtres les plus significatifs de tous les temps, les qualités par lesquelles ils se distinguent : curiosité d'imagination, vivacité d'observation, indépendance technique, gravité et délicatesse du sentiment poétique. Il est permis de penser qu'à Paris de pareilles institutions ne produiraient pas de moins bons résultats : on peut même affirmer qu'elles y sont plus nécessaires, car la périodicité de bonnes expositions rétrospectives pourrait seule désormais contre-balancer, dans le goût public, les effets désastreux des Salons annuels, de plus en plus médiocres, mêlés, insignifiants, à mesure qu'ils se multiplient et qu'ils s'étendent.

Comment donc se fait-il que le légitime et grand succès de la première *Exposition des cent chefs-d'œuvre*, dans la galerie Georges Petit, en 1883, au profit des écoles libres, n'ait pas déterminé plus tôt quelque autre société charitable à renouveler une expérience si concluante? Les ouvrages de peinture, supérieurs ou intéressants, manquent-ils dans les collections françaises? Ceux qui les ont visitées savent bien que non. Les amateurs français seraient-ils moins prêteurs que leurs émules

d'outre-mer? Nos compatriotes nous ont donné, en mille occasions, la preuve du contraire, et leurs cabinets se sont toujours ouverts chaque fois que la charité ou le patriotisme ont frappé à leur porte. Seulement, là comme ailleurs, l'esprit d'initiative, après l'effort d'un premier élan, s'est bien vite fatigué, et l'esprit de suite, qui n'est pas notre qualité dominante, a fait défaut à son tour. Ou peut croire pourtant que, si la mode et la curiosité suffisent à assurer le concours de la bonne société à toutes sortes d'exhibitions peu utiles, la mode et la curiosité, à défaut d'autres mobiles plus élevés, l'assureraient également à des réunions d'objets d'art plus rares et plus séduisants. Quant aux vrais curieux et aux vrais artistes, c'est avec ardeur qu'ils attendraient le retour de ces modestes solennités, si surtout, à l'attrait de l'inconnu, s'y joignait l'utilité d'un enseignement réel, si l'on réunissait, par exemple, en certain nombre, dans ces expositions soigneusement triées, les chefs-d'œuvre d'une école spéciale ou d'un groupe déterminé, telle année, ceux des maîtres hollandais, telle autre, ceux des maîtres anglais, telle année, des primitifs, telle autre, des classiques, et ainsi de suite!

La seconde Exposition de Cent Chefs-d'œuvre, ouverte en juin et juillet 1892, au profit de l'*Œuvre de l'Union des Ateliers de femmes*, semble indiquer, par la nature du succès obtenu, que c'est bien là le chemin à suivre.

En effet, dans cette seconde exposition, organisée, comme la première, sans aucun parti pris, ouverte aux beaux ouvrages de tous les temps et de toutes les écoles, il n'y avait peut-être pas de merveille aussi resplendissante que quelques-uns des tableaux fameux de la pre-

mière exposition, par exemple, le *Doreur* de Rembrandt, ou le *Vive la fidélité* de Frans Hals. La plupart de ces chefs-d'œuvre étaient, nous devons le reconnaître, d'une qualité plus modeste, tenant même quelquefois un rang secondaire dans l'œuvre générale des maîtres qu'ils représentaient, et, néanmoins, tous ont paru intéressants et instructifs, soit à cause de leur valeur propre, soit par suite du voisinage. C'est qu'en réalité, du premier coup, les visiteurs attentifs avaient compris qu'ils trouvaient réunis là des éléments précieux pour l'étude de quelques points de l'histoire de la peinture, notamment pour celle du *Portrait en Angleterre et en France au* XVIIIe *siècle*, pour celle des origines et du développement de notre *École moderne de paysage*. Ils pouvaient regretter que ces éléments ne fussent pas groupés en plus grand nombre et plus méthodiquement, mais ils n'en tiraient pas moins déjà grand profit, quelques-uns exprimant le désir et tous caressant l'espérance de voir un jour, sur les mêmes matières, se présenter des ensembles plus complets.

I

L'art du portrait qui, à l'origine des écoles, est toujours la première marque de progrès et d'émancipation donnée par les peintres, à la suite de la période purement décorative, reste encore, lors de leurs développements postérieurs, le témoignage le plus accessible et le plus intéressant pour tous de leur science et de leur sensibilité. Tandis qu'il nous faut toujours quelque effort d'esprit et une culture particulière pour comprendre les sujets

religieux et poétiques qui exaltaient et ravissaient le plus l'imagination de nos ancêtres, il nous suffit de la plus ordinaire curiosité pour regarder avec plaisir et profit les images même de tous ces morts dans lesquelles nous retrouvons les traces de sentiments et de passions semblables aux nôtres. Et que si cette curiosité se trouve aiguisée, comme elle l'est dans la société actuelle, par une habitude particulière de la critique historique et de la littérature analytique, cette étude des portraits anciens devient la source des émotions les plus délicates et des réflexions les plus variées. Disons-le aussi, pour nous autres, les passionnés de peinture, pour nous qui ne saurions jamais séparer le fond des apparences, ni le métier de l'art, aucune espèce d'ouvrage ne nous permet, mieux que le portrait, de constater les progrès, modifications et transmissions de ces procédés matériels dans lesquels on peut suivre, de nation à nation, de maître à maître, les contre-coups de l'intelligence pittoresque. L'un des enseignements donnés par cette dernière Exposition aura été de montrer, par la juxtaposition de quelques bons portraits de France et d'Angleterre au XVIIIe siècle, comment à cette époque on traduisait différemment, dans les deux pays, l'expression de la physionomie humaine, comment aussi, dans les deux pays, on combinait, dans des proportions diverses, les traditions communes sur lesquelles on vivait, traditions d'Italie et traditions des Flandres.

Des grands créateurs du portrait au XVe siècle, Flamands, Italiens ou Français, Van Eyck, Vittore Pisano, Piero della Francesca, Pollajuolo, Antonello,

Jehan-Fouquet, la galerie Petit, on peut le regretter, ne nous présente aucun spécimen. Le fécond XVI[e] siècle n'est représenté lui-même que par une seule toile, un *Portrait de jeune homme*, par G.-B. Moroni (coll. marquise Arconati-Visconti); mais cette figure, aisée et familière, doucement enveloppée d'une atmosphère argentée, rappelle, avec agrément, le souvenir de ce maître, parfois si puissant, dont la sincérité contraste avec la pratique théâtrale et décorative de la plupart de ses compatriotes. Pour le XVII[e] siècle, quelques pièces bien choisies, trois Rubens, deux Hals, un Jordaens, un Rembrandt suffisent à nous expliquer pourquoi, de 1600 à 1650, la suprématie et l'influence passent avec raison des académies italiennes dans les libres ateliers du Nord et pourquoi dès lors tous les portraitistes vraiment peintres se rattacheront forcément à l'un de ces maîtres flamands ou hollandais.

Ce n'est pas toujours, on le sait, par l'extrême exactitude que le plus éclatant de tous, Rubens, se distingue. Ses portraits, si brillamment enlevés, n'inspirent souvent qu'une médiocre confiance en fait de ressemblance. Un grand nombre, portraits de commande ou de complaisance, trahissent même un faire expéditif, le désir d'en finir, l'indifférence, quelquefois l'ennui. C'est seulement pour sa famille, pour son entourage qu'il se réserve et qu'il prend peine; sa virtuosité s'anime alors d'une attention plus scrupuleuse et plus vive. Le blond *Frédéric de Marselaer*, seigneur de Parek et Elwyt, plus tard bourgmestre de Bruxelles, était déjà sans doute des amis du maître, lorsqu'il le peignit si gaiement, en pleine fleur de jeunesse et de santé, la moustache en croc, les yeux

brillants, humides, langoureux, en saillie, presque hors de tête, la mine heureuse et satisfaite, avec une légère pointe de fatuité. Rapidité de touche, transparence de pâte, souplesse de modelé, cette image, vive et parlante, réunit les meilleures qualités de Rubens, celles que ses successeurs ne cesseront de lui envier et qui vont faire école ; et cette fois, pas d'inquiétude sur la ressemblance. Frédéric de Marselaer étant né en 1584, nous ne pouvons croire cependant, avec M. Rooses, le savant commentateur de Rubens, que la peinture soit de 1638 ; le bourgmestre aurait eu alors cinquante-quatre ans, tandis que l'image est celle d'un homme d'une trentaine d'années. Les *Portraits de Claire Fourment*, belle-sœur de l'artiste, et de son mari *Pierre Van Stecker* (coll. baron Edmond de Rothschild) sont de ceux aussi qu'il a dû particulièrement soigner. Ce sont deux morceaux fermes et éclatants qui n'ont point cependant l'entrain et la souplesse du portrait de Marselaer. Doit-on encore faire honneur à Rubens, qui n'en a guère besoin, de ce superbe *Portrait du Syndic* (coll. Édouard André) que nous avions déjà admiré à la vente Rothan ? Il était alors attribué à Jordaens. Nous ne voyons pas de raisons pour le débaptiser. Jordaens, en ses bonnes heures, était bien capable de faire un chef-d'œuvre. Dans le travail grumeleux, empâté, haché, de la couleur, aussi bien que dans l'allure solide et lourde du dessin, il nous semble toujours retrouver l'énergie, un peu brutale, de sa main. De toute façon, ce solennel bonhomme, engoncé dans son fauteuil, avec son clin d'œil perçant et futé jaillissant de sa trogne enluminée, est un type magnifique de Prud'homme anversois.

Presque à l'heure où Rubens émancipait à Anvers les peintres flamands, Frans Hals, à Harlem, rendait le même service aux peintres hollandais. Son *Portrait de vieille femme* (coll. Schiff), de 1635, est de sa meilleure époque. Ici, point de doute sur l'exactitude. Cet étonnant praticien peut être lâché, incomplet, brutal, il est toujours sincère, voit toujours juste, ne ment jamais. La respectable bourgeoise, replète et sanguine, qui a posé devant lui, consciencieusement, placidement, étalant avec satisfaction, non sans quelque gaucherie naïve, ses grosses mains courtes et ridées, l'une à sa ceinture, l'autre sur son paroissien, était certainement une personne cossue ; on le constate, de reste, à sa superbe jupe de soie noire et à son large corsage de velours frappé. Notre Hals lui en a donné pour son argent. Quelle peinture franche, ferme, aisée, merveilleusement appropriée, avec ses riches ampleurs et ses lourdeurs loyales, à la bonhomie de ses modèles !

Le catalogue donne aussi à Frans Hals un petit *Portrait d'homme* (coll. Bischoffsheim) en pied, debout, en élégant costume d'un ton verdâtre, brodé, enrubanné, d'une allure cavalière et distinguée. L'ouvrage, d'un faire excellent, est trop décidé, trop libre pour Hals dans sa jeunesse, trop mince et minutieux pour Hals dans sa maturité ; c'est autour du maître qu'il en faut chercher l'auteur, sans doute dans sa propre famille.

Un beau *Portrait de dame* (coll. Mme Cottier), par Johannes Cornelisz Verspronck, montre fort à propos comment, parmi les plus voisins de Hals, survivait la vieille conscience hollandaise, plus timide et plus lente, avant tout scrupuleuse et soucieuse de vérité, com-

ment cette conscience, la conscience des Mierevelt et des Ravesteyn, s'exerçait pour les mettre en garde contre les entraînements d'une virtuosité périlleuse et pour les rappeler à l'analyse intime de la physionomie poussée si loin par la génération précédente. De là, sans doute, un peu de martelage et quelque sécheresse dans cette figure calme et douce, comme dans tous les portraits de Verspronck; de là aussi un accent de vérité, une gravité d'expression, des finesses de rendu qui assurent, à ce peintre honnête, un rang très estimable.

La série des Hollandais se clôt par Rembrandt et Terburg. Le *Portrait de Rembrandt* par lui-même (coll. baron de Kœnigswarter) possède tous ses titres de noblesse. Il a traversé les meilleures collections d'Angleterre avant de se fixer à Paris. D'après l'âge apparent du personnage, trente-cinq à quarante ans, ce serait une peinture faite entre 1642 et 1647. La saveur déjà grasse de la touche, la richesse des tons vineux et verts dans le pourpoint brodé d'or et la pelisse fourrée, ne contredisent pas cette supposition. On sait toutefois que lorsque Rembrandt, à défaut d'autre besogne, se prenait lui-même pour modèle, il ne se piquait pas non plus d'une exactitude extrême dans la copie des traits qu'il était las de reproduire. Il ne voyait là qu'un motif d'études, un prétexte pour sa curiosité studieuse à chercher un effet nouveau d'éclairage, de modelé, d'expression, de facture, suivant qu'il avait choisi dans son bric-à-brac, pour se parer et se coiffer, un pourpoint ou une cuirasse, une fourrure ou une draperie, un casque ou une toque, un chapeau ou un turban. Cette fois, il s'est costumé en riche gentilhomme, béret à galon d'or, chemisette brodée, pourpoint de velours,

grosse chaîne d'or au cou. Le petit *Portrait de jeune homme*, par Terburg (coll. baron Gustave de Rothschild), assis, les jambes croisées, près de sa table, en costume de chambre, est d'une intimité et d'une élégance charmantes, avec des finesses de tons exquises dans les étoffes, les cheveux et les chairs. Entre les mains du bourgmestre de Deventer, homme du meilleur monde, qui a vu les cours, l'art du portrait s'affine, se subtilise, se mondanise, se rapetisse un peu par conséquent; par bonheur on le voit souvent, avec bien du charme, regagner en distinction ce qu'il perd du côté de la force et de la grandeur.

C'est dans la dernière moitié du XVIIe siècle que les portraitistes français, justement effrayés par la froideur et la sécheresse des successeurs de Poussin et de Champaigne, se retournèrent, à leur tour, vers les coloristes de Flandres. Largillière, élevé à Anvers, sortant de chez Antoine Goubau, pour travailler quatre ans à Londres chez Pierre Lely, avant de s'établir à Paris, est un véritable Flamand; c'est chez lui que le jeune Rigaud, au débarquer de Perpignan, vient apprendre l'amour des Flamands. « Van Dyck fut pendant quelque temps son guide unique, » dit le biographe officiel de Rigaud. Nous n'avons ici ni Largillière ni Rigaud, mais nous avons Jean-Marc Nattier, et celui-ci encore est un demi-Flamand. N'est-ce pas dans la galerie du Luxembourg, en tête à tête avec Rubens, dont il dessine les compositions pour des graveurs, qu'il apprend son métier? N'est-ce pas à Amsterdam qu'il se perfectionne? Et lorsque, ruiné par le système de Law, il renonce à ses ambitions de peinture héroïque pour devenir le portraitiste à la mode,

n'est-ce pas justement par la souplesse brillante de ses draperies agitées, par la fraîcheur vive de ses carnations, par toutes sortes de séductions flamandes qu'il grossit sa clientèle? Il joint d'ailleurs, à ces habiletés techniques, deux qualités plus françaises, l'art d'être à la mode sans ridicule, et de flatter ses modèles sans maladresse. Les habitudes théâtrales de la cour de Louis XIV n'avaient pas complètement disparu de nos mœurs. Nos seigneurs avaient bien déposé la lourde perruque et nos grandes dames la disgracieuse fontange; néanmoins l'on renonçait difficilement à ces travestissements mythologiques et héroïques qui avaient été la grande occupation des générations précédentes au temps des ballets et des mascarades de Versailles. Comme la Psyché de La Fontaine, dans son palais aérien, toute jolie femme aimait à multiplier autour d'elle son image sous des apparences poétiques : « Dans une chambre, dit le bonhomme, Psyché était représentée en amazone, dans une autre en nymphe, en bergère, en Persane, en Grecque, en mille façons différentes et agréables. » C'était une façon de renouveler sa beauté pour plaire, par la variété, à son mari ou à son amant, le mari ou l'amant ne fût-il pas l'Amour en personne.

Aucun ne s'entendit, comme Nattier, à costumer, avec aisance, ces belles personnes au gré de leur caprice, à les déshabiller avec une décence de bon ton, à les combler de perfections plastiques sans invraisemblance. La *Marquise de Baglione*, en Flore (coll. comtesse Armand, née Gontaut-Biron), est un bon exemple de ces travestissements. L'attribut mythologique n'y est point envahissant, comme dans certaines autres toiles d'un

aspect théâtral et guindé, par exemple, *Mlle de Lambesc* en Minerve, et le *Jeune Comte de Brionne* en Mars de la salle Lacaze, au Louvre. Si Mme de Baglione s'est mise en Flore, c'est seulement pour s'accorder quelques privilèges de déesse, celui de laisser flotter plus librement sa tunique légère autour des blancheurs fermes de sa gorge, celui de découvrir, dans toute leur longueur, des bras exquis ; toute déesse n'est-elle pas parfaite ? Le visage, d'ailleurs, reste vrai, spirituel, assez particulier. C'est là que nous surprend Nattier. Ce costumier aimable, ce tapissier élégant, ce fleuriste délicieux, n'oublie pas toujours, autant qu'on l'a dit, lorsqu'il en vient au visage, que la physionomie reste l'intérêt durable du portrait ; c'est même plaisir de voir parfois comme il analyse finement, sans en avoir l'air, sous leur pointe de rouge, ces petites têtes à l'évent, à coiffures plates, avec ou sans cervelle. Au Salon de 1746, Nattier avait envoyé un *Portrait de Mme X... en Flore.* C'est probablement le nôtre. Nous retrouvons, d'autre part, dans les *Portraits d'une Dame et de sa Fille* (coll. Porgès), un des succès du Salon de 1750, *Mme Marsolier avec sa Fille à sa toilette.* On remarque sans doute un visible apparat dans le jet des tentures, le plissement des tuniques, le mouvement des manteaux ; la mère et l'enfant vivent avec aisance dans ce milieu théâtral, leurs physionomies sont charmantes. Nattier, au besoin, savait comprendre, d'ailleurs, le charme de physionomies plus sérieuses. Dans un *Portrait de dame,* en buste (coll. comte de Ganay), d'une date antérieure, à en juger par le costume, l'expression est grave et intelligente, presque mélancolique.

Si Nattier inspire parfois méfiance, au point de vue de

la sincérité, que dire de Boucher? Il faudrait une forte naïveté pour chercher l'exactitude dans son *Portrait du jeune Louis XV en berger* (coll. Édouard Kann) que nous avons déjà rencontré quelque part sous le nom, moins vraisemblable, de Lancret. Travestissement et décors, c'est plus que jamais de la fantaisie théâtrale, mais brossée avec une verve délicate et des assortiments de nuances ravissantes. Boucher était un conseiller prophétique pour l'adolescent ; au-dessus de sa tête, il fait rire le masque lascif d'un terme de Faune enguirlandé et lui montre à l'horizon un jeune seigneur entraînant vers le bois trois jeunes femmes à la fois. Toutes ces mythologies et toutes ces pastorales n'étaient-elles pas faites, par leur fadeur, pour préparer le succès qu'allaient obtenir, par réaction, dans la noblesse de robe et la haute bourgeoisie, la sincérité de Chardin, l'honnêteté de Jean-Bernard Lépicié, la sentimentalité de Greuze?

Le *Portrait de la comtesse M..., enfant*, par Greuze (coll. Dutilleul), serrant dans ses bras des petits chiens, est gravé sous le titre de *Fille aux petits chiens*. On ne jurerait pas que la fillette est bien ressemblante; elle fait partie déjà de cette innombrable lignée aux joues roses et aux yeux bleus, dont les traits varient si peu, mais, cette fois, la fantaisie est réussie et d'une vraie saveur pittoresque. Le bon Lépicié, lui, en revanche, ne pèche guère par trop d'habileté et de caprice ; sa touche minutieuse et pénible est même, d'ordinaire, un tantinet froide et sèche; il a peut-être trop vécu chez les graveurs, et pas assez chez les peintres, mais sa sincérité bourgeoise est si convaincue, si consciencieuse, si touchante, qu'elle donne un véritable prix à ses œuvres trop rares. Le

Portrait de Mme du Châtelet et *la Liseuse* (coll. baronne Nathaniel de Rothschild) ont un charme d'intimité calme, de sincérité douce vraiment exemplaires. Est-ce bien la marquise du Châtelet, d'ailleurs, la savante Émilie, cette jeune femme, d'attitude réservée, avec ses longues mitaines blanches, assise devant sa table ? Il est vrai que sur cette table se trouve, près d'un compas, un papier couvert de figures géométriques. Mais la marquise était-elle la seule mathématicienne du temps? Ce n'est pas seulement parce que ce portrait ne ressemble guère au portrait brillant de Nattier de la vente Febvre, que le doute est permis; des dates inexorables ne permettent pas de croire que le modèle ait pu poser devant le peintre. La marquise, en effet, est morte en 1755, alors que Nicolas-Bernard, né en 1749, n'avait que six ans.

Dans son propre *Portrait* (coll. baronne N. de Rothschild), Lépicié s'élève au-dessus de lui-même ; le plaisir de se regarder dans son bel habit rouge à boutons d'or l'exalte, l'échauffe, le rend presque coloriste ; c'est de la belle et solide peinture. Presque tous nos peintres du XVIIIe siècle excellent d'ailleurs à s'exhiber sous de nobles apparences, dans l'exercice de leur art. C'est avec une satisfaction non moins visible que *Michel Van Loo dans son atelier*, en train de peindre le portrait de son père, Jean-Baptiste, se présente et présente, par la même occasion, sa digne sœur, Marie-Anne. Ce groupe, de si belle allure, eut un véritable succès au Salon de 1763. C'est le pendant du tableau de *Carle Van Loo et sa Famille* (Salon de 1756), conservé à l'École nationale des Arts décoratifs, qui a été exposé en diverses occasions.

A la même époque, de l'autre côté du détroit, le vent

soufflait aussi à la sincérité. Les peintres anglais, se retournant de nouveau vers Van Dyck et Holbein, leurs conseillers toujours présents, renouvelaient hardiment un art si conforme aux habitudes sérieuses de leur race. Le tempérament coloriste se révéla tout de suite chez les meilleurs, soit que, déjà voyageurs et cosmopolites, ils s'en allassent, comme Reynolds, étudier chez eux les Vénitiens et les Hollandais ; soit que, casaniers et observateurs comme Gainsborough, ils s'en tinssent sur place au commerce des chefs-d'œuvre étrangers déjà nombreux dans les palais et les résidences. La *Jeune Fille souriante*, de Reynolds (coll. Sanderson), rentre dans la catégorie de ses études si curieuses pour les yeux, où ce praticien, savant et compliqué, note et combine toutes les réminiscences matérielles et spirituelles des maîtres qu'il a aimés et analysés. Murillo, Corrège, Rembrandt, Honthorst même, lui ont fourni, ce jour-là, quelque chose. Ce qui sort de toute cette mixture est pourtant bien anglais.

Quoi de plus anglais encore que le *Portrait de lady Harcourt* (coll. marquis d'Harcourt) assise, les yeux au ciel, les mains croisées, sur un canapé confortable, mais à portée d'un bois mystérieux? Les tons orangés de la robe et du manteau négligemment drapés, l'attitude sentimentale de la noble rêveuse donnent sa date à l'ouvrage. Un roman de Richardson n'est pas loin de là ; les beaux yeux de la duchesse sont encore humides des pleurs que Paméla et Clarisse Harlowe faisaient alors répandre à toute la société anglaise. On sait que sir Joshua Reynolds se donnait un mal infini pour exprimer le caractère intime de ses modèles, non seulement par la vérité du costume

et des accessoires, mais encore par le choix du geste et par la particularité du rendu. De là l'extraordinaire personnalité de tous ses portraits, leur admirable variété, quelquefois aussi les apparences d'un certain labeur dans la science, surtout durant la période de formation.

Chez Gainsborough, plus primesautier, moins soucieux de l'expression intellectuelle, la volonté se marque moins et le tempérament pittoresque éclate plus franchement. Excellents ou médiocres (car il est fort inégal), ses portraits ont toujours l'accent naturel. On se tromperait fort, d'ailleurs, si l'on voyait en Gainsborough un génie spontané et sans attaches, un pur élève de la nature. Comme tous ses compatriotes, c'est un studieux et un curieux, et, malgré le décousu de ses études, cet élève de notre Gravelot a singulièrement profité de ses contacts rapides avec les Van Dyck, les Titien, les Watteau qu'il a rencontrés. Voici un tableau célèbre, les *Wood Gatherers* (coll. lord Carnarvon) qui nous en dit long à ce sujet. Ces petits paysans, ramasseurs de bois, sont déjà travaillés du sentimentalisme romanesque qui est longtemps resté, qui reste encore l'un des traits de la peinture anglaise dans le genre familier. Quelle belle lady eût regardé sans attendrissement de si jolis orphelins, si aimables sous leurs haillons éclatants? C'était avec plaisir aussi que les dilettanti retrouvaient dans le brillant des yeux noirs, dans la souplesse molle des joues fraîches, dans le jeu agité des colorations chiffonnées, l'imitation des Italiens et des Espagnols à la mode, notamment de Murillo. Le *Portrait d'une Dame de qualité*, en buste (coll. M. de Hitroff), donne mieux l'idée du vrai Gainsborough, libre et charmant, qu'on

aime passionnément en Angleterre, qu'on y retient avec jalousie, que nous avons si rarement l'occasion d'admirer à Paris. Idée incomplète, hâtons-nous de le dire, car c'est dans ses grands portraits en pied, d'une allure si aisée, d'une magnificence si aimable, que Gainsborough est vraiment incomparable. Néanmoins, cette jeune dame, sous l'échafaudage volumineux de sa coiffure, souriant, les lèvres entr'ouvertes, d'un sourire si affable, est déjà un spécimen fort agréable de sa grâce vive et facile et de sa prestesse chaude et savoureuse.

Deux autres peintres d'outre-mer, l'Anglais Hoppner et l'Écossais Raeburn se montrent, comme Gainsborough, avec de trop modestes échantillons. Les deux portraits qui portent leurs noms, portraits en buste, sont, d'ailleurs, d'une qualité supérieure, tous deux inoubliables, tous deux d'un charme puissant, non seulement pour le regard, mais pour l'esprit. Que de jeunesse, de vivacité, d'amabilité dans la *Jeune Fille* d'Hoppner (coll. Sanderson) si gentiment ébouriffée! Avec quelle joie délicate le pinceau de l'artiste a fait jouer les rougeurs et les blancheurs de cette jeune chair, le blanc léger de la robe en mousseline, le bleu vif des yeux et le bleu clair de la ceinture, le blond cendré de la chevelure sur le fond verdâtre d'un feuillage assombri ! Que de force, d'ardeur, de mystère, de passion, au contraire, dans le *Portrait de femme* de Raeburn (coll. Sanderson) en corsage décolleté ! Yeux hardis et brûlants, lèvres voluptueuses, boucles noires ramenées sur les tempes, jusque sur les yeux, par un artifice de femme mûre, c'est une figure étrange, et l'exécution hardie, rapide, chaude de la peinture en accentue encore le caractère.

Ces deux maîtres, si francs et si résolus, Hoppner et Raeburn, ne nous semblent pas, à vrai dire, d'excellents voisins pour l'illustre Lawrence, leur contemporain et rival, qui, de son vivant, les écrasa de sa gloire universelle et de ses triomphes mondains. Leur peinture grasse, riche, virile, fait paraître un peu mince et maniérée cette facture élégante et diaphane de Lawrence qui lui conquit les yeux et le cœur de l'aristocratie féminine. Avec Lawrence, nous en revenons aux interprétations aimables, aux mensonges galants, aux métamorphoses poétiques de la cour de Louis XV ; mais qu'il apporte de charme et de distinction dans ces délicates flatteries ! La *Princesse de Metternich*, en Hébé (coll. princesse de Metternich), a été l'un des grands succès de l'Exposition, et c'était justice. Si l'on peut douter de la sincérité du portraitiste, on ne saurait douter de l'habileté du peintre ; ces yeux pétillants, ce petit nez frémissant, cette bouchette souriante, ces bouclettes folles, ces souples épaules, tout cet élans pirituel et provocant du corps à demi voilé, si vivement indiqués, étaient bien faits pour gagner tous les yeux à cette gracieuse déesse.

Les deux seuls portraits portant des noms d'artistes français et contemporains, qui se trouvent joints à cette intéressante collection de portraits anciens, semblent avoir été choisis exprès pour montrer comment les mêmes traditions se perpétuent et se rajeunissent incessamment, et combien les plus indépendants sont redevables au passé. Par la distinction fière et vive de l'expression, par la richesse de la coloration, par la science compliquée du rendu, Ricard, l'auteur de la *Jeune*

Fille au chien (coll. Maurice Kann), nous fait penser à Reynolds, comme il y pensait lui-même. Dans son buveur rubicond et épanoui du *Bon Bock* (coll. Faure), par la franchise du ton, par la vivacité de la touche, Manet se montre un des plus fidèles élèves de Frans Hals et de Goya, ennoblissant, comme eux, par la distinction du rendu, l'épaisse vulgarité de son modèle.

II

Les transformations de l'art s'expliquent presque toujours par les contacts de peuple à peuple. Ce qui se passa pour le portrait s'est passé pour le paysage. C'est à notre Claude le Lorrain que les Anglais avaient dû leurs paysagistes de style, les poètes du rêve, Wilson et Turner; c'est à leur Constable que nous devons nos paysagistes d'observation, les poètes de la vie, Jules Dupré, Théodore Rousseau, Diaz, Troyon, etc... Avant l'apparition même des trois fameux tableaux de Constable, au Salon de 1824, un jeune Anglais, habitant Paris, Bonington, avait déjà dessillé les yeux des élèves de David et de Guérin, soit par son admiration, au Louvre, devant les maîtres hollandais, soit par ses propres essais. Les *Péniches* et les *Bateaux de pêche* (coll. baronne N. de Rothschild), études normandes, peintes à fleur de toile, d'une touche légère, vive, transparente, une vraie touche d'aquarelliste, montrent bien ce que Bonington apportait déjà à ses camarades en fait de sincérité et de sensibilité. Les beaux tableaux de *Deadham Hill* (coll. Sanderson) et de *The Hay Wain* (coll. Cheramy), par Constable, nous font à plein ressentir la commotion

qu'éprouvèrent, devant de semblables morceaux, tous ces jeunes affamés de lumière, d'eau et de verdure, jusqu'alors emprisonnés dans les horizons secs du paysage historique.

Le génie de Constable, comme celui de tous les grands artistes, est fait de précision et de passion; ces deux toiles nous le présentent sous ses deux aspects de peintre studieux et d'artiste inspiré. Rien de plus net, de plus respectueusement analysé, de plus scrupuleusement exact, à l'égal d'une photographie, que ce site calme et pittoresque du *Deadham Hill*, où s'écoula en partie l'enfance du grand observateur. Une eau lente, entre des berges plates, où s'endorment les reflets presque immobiles des bateaux plats qui s'y reposent et des maisons qui la bordent, des cabanes en planches bariolées de brun et de rouge, quelques peupliers verdâtres et quelques saules grisâtres, çà et là des vaches paissant l'herbe sous un vaste ciel légèrement brouillé, c'est un paysage tout hollandais; c'est aussi en Hollandais, avec la fidélité soumise d'un Hobbema, presque d'un Van der Heyden, que Constable a reproduit son pays favori. On dirait d'un souvenir particulièrement cher dont il n'aurait rien voulu perdre. Dans le *The Hay Wain*, au contraire, variante du tableau célèbre de 1827, aujourd'hui l'une des gloires de la National Gallery, le peintre, plus libre et plus hardi, s'exalte, domine, triomphe. La charrette à foin, traînée sur la gauche par un suant attelage, sursaute et cahote dans une route pénible, au sortir d'une haute futaie aux épaisses feuillées, tandis qu'à droite, sur le large plateau découvert, le soleil d'aplomb brûle les gerbes couchées et les faucheurs haletants. L'un d'eux, debout, son

barillet en main, interroge de l'œil l'horizon lourd et chargé de vapeurs, et le rouge de son bonnet et le rouge de sa ceinture pétillent, en taches brûlantes, sur ce fond chaleureux comme pour l'exaspérer. La sensation est intense, profonde, presque écrasante. Paul Huet, Jules Dupré, Rousseau, Daubigny chercheront à la retrouver; quant à la tache rouge, tous, Corot et Delacroix surtout, s'en serviront plus d'une fois. La tradition rapporte que lorsque Delacroix eut aperçu *la Charrette de foin*, il remporta dans son atelier *le Massacre de Scio* qui allait être exposé et s'efforça de remonter, sous l'impression anglaise, toute la tonalité de sa peinture. Comme paysagiste, il s'est toujours souvenu de Constable.

Paul Huet, Jules Dupré, Théodore Rousseau, émus à des degrés divers par les Anglais, s'empressèrent heureusement, moins d'imiter leurs procédés que de s'approprier leur méthode, c'est-à-dire d'étudier directement la campagne de leur pays, en consultant pour la technique les bons maîtres hollandais. Paul Huet joua, dans cette première évolution, un rôle important et qu'on oublie trop. On regrette de ne le point trouver ici. Jules Dupré et Théodore Rousseau, sans paraître, dans la galerie Petit, avec le même éclat et la même abondance qu'en 1883, y font bonne figure. Tous les ouvrages de ces maîtres graves et laborieux qui étudièrent sans relâche la réalité avec une angoisse toujours croissante de conscience et d'amour, ne sont pas faites, il est vrai, pour séduire au passage l'amateur indolent. La volonté, la réflexion, l'inquiétude, la lutte contre l'insuffisance des procédés, le mécontentement de soi-même, se trahissent trop parfois dans leurs peintures travaillées et

retravaillées avec un noble acharnement ! Aucune, on peut l'affirmer, n'est indifférente pour un artiste, parce qu'aucune n'est insignifiante.

S'il y avait moins de labeur, de retouches, d'additions, de surcharges, dans ces visions puissantes, *le Vieux Chêne*, *le Coucher de soleil*, *la Mare*, par Jules Dupré, l'effet, sur un œil accoutumé aux transparences superficielles de l'école actuelle, en pourrait être plus agréable et plus prompt. Pour peu qu'on séjourne avec attention devant ces paysages graves et recueillis, combien l'impression qu'on en retire est profonde et durable ! La disposition solide des terrains, la construction vigoureuse des arbres, la majesté de leurs masses feuillues, l'ampleur lumineuse du ciel nuageux et, par-dessus tout, un accord énergique entre toutes les parties en vue d'un effet poétique, affirment magistralement une émotion intense devant les spectacles grandioses de la campagne et l'effort tenace pour rendre cette émotion dans toute son intégrité.

Sincérité et volonté, ce furent les grandes qualités de Jules Dupré ; ce furent aussi celles de Théodore Rousseau, mais chez ce dernier elles se manifestent autrement. De tous les paysagistes de cette époque, Théodore Rousseau est certainement le plus objectif, celui qui applique, de la façon la plus scientifique et la plus impartiale, sa méthode passionnée d'observation à toute la nature ; c'est le plus varié, le moins discutable, le plus utile à étudier. Est-il surprenant que dans sa lutte avec la réalité, comme tous les artistes sincères et savants, il finisse quelquefois par accuser plus qu'il n'est nécessaire les scrupules de sa conscience ? Il faut bien

reconnaître que ce travail au pointillé, minutieux, acharné, heurté, cette accumulation troublante de détails accumulés compromettent parfois l'effet de ses dernières œuvres. Mais combien, même dans ces peintures martelées, l'observation reste robuste, saine, audacieuse, fourmillante de révélations heureuses ! *La Maison du garde* (coll. Mme Hartmann), pièce magistralement composée et dessinée, est un remarquable spécimen de cette manière compliquée et instructive qui fait songer à certains Hobbema. Nous retrouvons avec une joie sans mélange le Rousseau des grands jours dans *la Forêt de Fontainebleau* (coll. Vasnier), bien plus libre et plus souple, dans *la Mare en forêt*, dans *le Monticule de Jean de Paris* (coll. Mantes), *la Clairière en forêt*, *effet de lune* (coll. Lévesque). De toutes ces belles études, celle du Jean de Paris, de 1848, est peut-être la plus vive et la plus savoureuse. La douceur matinale du soir d'automne glissant, au travers des feuillées jaunissantes, en longues rayures qui frémissent sur les mousses et les lichens blanchis par la rosée, s'y exprime avec un charme exquis et une vive sensibilité que le maître ne laisse pas toujours si bien voir. *La Mare en forêt* et *la Forêt de Fontainebleau* (c'est encore une mare, mais plus petite dans une clairière) nous font admirer, dans la structure solide et variée des arbres, dans l'éclat profond des verdures, dans la ferme assiette des terrains, dans la chaleur rayonnante du ciel, la main virile de cet artiste supérieur qui n'admettait, dans son langage net et résolu, ni les à peu près, ni les sous-entendus. Ces peintures vigoureuses et brillantes ont pris, avec le temps, un aspect émaillé qui contribue à leur donner une autorité décisive et irrésis-

tible. Aux côtés de Jules Dupré et de Rousseau, ne doit-on pas toujours rencontrer Diaz, ce merveilleux insouciant, qui, les admirant tous les deux, les imita tour à tour, sans parti pris, de si bon cœur, qu'il semble parfois les égaler, remplaçant, par sa verve de coloriste, ce qu'il ne leur peut ravir en science et en profondeur? Ses *Vaches près d'une mare*, dans la manière fraîche de Rousseau, sa *Forêt de Fontainebleau*, dans la manière forte du même maître, son *Orage*, dans la manière romantique de Jules Dupré, prouvent à merveille la souplesse de son dilettantisme enthousiaste et chaleureux.

Toutefois cette année, le vrai triomphateur de l'Exposition, c'est Corot. Une vingtaine de tableaux et d'esquisses, heureusement choisis, mettent en pleine valeur son génie heureux, doux et facile, à côté des génies plus compliqués, moins vite attrayants, de ses contemporains. La grande toile du Salon de 1833, *Vue de la Forêt de Fontainebleau*, qui marque son point de départ, reparaît juste à point pour démontrer combien ce génie, en apparence si simple, est fait lui-même d'influences diverses, de recherches patientes, de constantes réflexions. Il y a de tout dans cette peinture puissamment construite, savamment étudiée, classique par l'ordonnance monumentale, romantique par le mouvement pittoresque. On y surprend, tour à tour, devant la nature, des réminiscences de Michallon et de Bertin, Huysmans et Ruysdael, Paul Huet et Gainsborough. La personnalité de l'artiste modeste s'y cherche avec une humilité et une volonté exemplaires, elle ne s'est point trouvée encore. A cet instant Corot semble croire qu'il va pouvoir associer le style poussinesque au réalisme

hollandais dans un système d'objectivité puissante, tandis qu'il ne sera vraiment un maître que le jour où il s'abandonnera, devant les choses, aux rêves tout personnels qu'elles lui inspirent et dont elles ne sont que l'occasion. Ce n'est pas, tant s'en faut, que son observation ne les analyse avec une justesse et une délicatesse dont on trouverait peu d'exemples antérieurs, mais cette observation ne s'exerce qu'à certaines heures et dans des conditions particulières.

Le but que poursuit Corot est toujours très net, c'est celui d'une expression poétique par une harmonie lumineuse. Il reste, d'ailleurs, fort indifférent aux complications inattendues que présente, dans la réalité, le retour le plus régulier du même phénomène. Comme son grand aïeul, Claude Lorrain, dont le souvenir le guide, il demeure, devant la nature, poète lyrique, laissant à d'autres le soin d'être descriptifs, épiques ou dramatiques. C'est ce lyrisme, caressant, sincère, en chanteur, tout personnel, qui communique à toute son œuvre son charme spécial et lui imprime sa délicieuse monotonie.

La magnifique toile des *Vaches dans un étang*, placée au-dessous de la *Forêt de Fontainebleau*, marque l'épanouissement le plus complet et le plus libre du peintre de la lumière rendu à lui-même. Toute dureté dans le dessin, toute sécheresse dans la couleur, tout accent trop rude et trop net qui gênerait, dans le spectacle, l'expansion harmonieuse de la clarté, et, chez le spectateur, l'expansion d'une tranquille rêverie, s'est atténué, effacé, évanoui. Dans les masses touffues des feuillages assombris, sur la nappe lointaine du lac échauffé, dans

la haute profondeur du ciel limpide, le souffle doux du crépuscule circule à l'aise en même temps que sa lueur faiblissante; en haut, en bas, partout, c'est la sourde vie, tendrement comprise, affectueusement partagée, de la nature qui s'endort : dans les feuillées un vague tremblement, sur les eaux un frisson léger, dans les nuées un glissement silencieux! Aucun paysagiste, dans aucun temps, n'a exprimé, avec une telle grâce, le mouvement intime et éternel qui, même en ses heures d'apparent repos, révèle toujours l'âme active du monde ; c'est pour cela qu'à côté de lui Théodore Rousseau, Hobbema, Ruysdael même, souvent nous semblent froids, malgré leurs coloris plus éclatants, et un peu morts, malgré leurs accents d'une exactitude plus soutenue ; c'est pour cela qu'il est unique, qu'il est irrésistible, que nous l'adorons.

La Danse des Nymphes (coll. Mathieu), *le Passeur* (coll. Martell) sont d'excellents tableaux dans la note connue. Les souvenirs les plus charmants qu'on emportera de l'Exposition sont peut-être ceux de quelques petites études, sans prétention, sans efforts, sans but, des notes exquises prises sur nature avec une délicatesse incomparable dans le nuancement et la mise au point des valeurs lumineuses. *La Charrette* (coll. Vasnier), *l'Étang de Ville-d'Avray* (coll. Lagarde), le *Château-Thierry* (coll. Michel Lévy), les *Vaches au pâturage* (coll. David) nous apparaissent, dans le style familier, comme des preuves ravissantes d'une sensibilité d'œil et de main bien rares dans l'histoire de l'art. Toutes ces études, de printemps, d'été, d'automne, d'hiver ont été brossées dans ces heures matinales qu'aimait tant le doux rêveur. Il n'est point de

saison qui n'ait su lui fournir les blancheurs délicates avec lesquelles il argente ses harmonies : blancheurs du brouillard et de la rosée dans les bois, blancheurs des vapeurs montantes sur les étangs, blancheurs du givre sur les routes gelées et les arbres secs. Toutes les inquiétudes, toutes les mélancolies, toutes les tristesses même du ciel deviennent ainsi pour lui l'occasion de nous charmer en nous attendrissant.

Daubigny, qui aimait tant Corot, qui l'imita parfois d'assez près, à côté de ce poète délicat ne semble d'abord qu'un bon et solide prosateur. En revanche, s'il lui manque l'aile de la rêverie, comme il sait bien jouir, en vrai Parisien aux champs, du chaud repos de l'été, au bord de la rivière lente, parmi les verdures grasses, à quelques pas du village ensoleillé ! Ses sensations ne sont guère variées, non plus que les figurines, lavandières ou gardeuses d'oies, dont il meuble les berges herbeuses de l'Oise ou de la Seine, mais il note toujours de nouveau ces sensations avec un bonheur si évident et une franchise si cordiale qu'elles deviennent très communicatives. Parmi les douze tableaux exposés, *le Pont*, de 1867 (coll. Delagarde), la *Vue de Conflans*, de 1868 (coll. Blumenthal), *le Pont de Mantes* (coll. colonel Martin) marquent bien la plénitude de son talent chaleureux et savoureux. Plusieurs études sur les *Bords de l'Oise*, portant différentes dates, permettent aussi d'en suivre, devant les mêmes sites, les modifications et le développement. Il en est de même pour Troyon, qui, dans la peinture d'animaux, apporta aussi, avec plus de force et de grandeur, une sincérité familière, une rondeur paysanne très caractéristiques. Dans sa *Mare aux canards*, peinture de jeunesse, très

montée de ton, mais laborieusement maçonnée, on sent les mêmes préoccupations techniques, avec les mêmes souvenirs anglais, que dans les Decamps et les Jules Dupré contemporains. Dans le *Troupeau de moutons*, rentrant, à travers la plaine, sous un ciel d'orage, perce encore l'enthousiasme romantique. C'est enfin dans le beau tableau du *Ruisseau* (coll. Mme Cottier) et dans l'esquisse lumineuse *le Retour du marché* (coll. Goldschmidt), que l'artiste devient tout à fait lui-même, c'est-à-dire un des peintres les plus foncièrement français qu'ait produits notre grande école de 1830.

III

Ce n'est pas seulement l'art du paysage qui fut renouvelé chez nous par les peintres de 1830, c'est encore tout l'art familier, anecdotique, populaire, tout ce qu'on comprenait autrefois sous l'appellation un peu méprisante de peinture de genre. L'Exposition ne nous offre pas l'état exact de cette peinture au XVIIIe siècle, puisqu'on n'y trouve ni Watteau, ni Chardin, ni Greuze. Nous avons, il est vrai, leurs doublures, Pater et Lépicié. On a rarement groupé plus d'agréables Pater, peut-être n'en faudrait-il pas réunir davantage, car, plus on en voit, plus saute aux yeux ce qu'il y a de factice et de banal dans ces fantaisies galantes. Pillard habile, mais pillard sans scrupule, praticien expéditif et inégal, Pater n'est un joli peintre que lorsqu'il s'approprie quelque figurine de Watteau, surtout si cette figurine est une baigneuse dont il retrousse la jupe. *Le Colin-Maillard* (coll. Édouard Kann) nous montre l'habile homme emprun-

tant de tous côtés, pêle-mêle, à Rubens, à Watteau, à l'Albane. La *Scène champêtre* et la *Romance* (coll. d'Aubigny) ont déjà plus d'élégance et de liberté; dans *le Goûter* (coll. Bernstein), en côtoyant de plus près Watteau, il devient assez libre, fixe son type de femme, visage rond, nez retroussé, physionomie de bourgeoise égrillarde. Néanmoins, c'est, comme toujours, dans *le Bain* (coll. Bernstein), en déshabillant, avec une indécence de bonne compagnie, de petites dames peu farouches, que son pinceau s'allège vraiment, s'affine, se vivifie, pour raconter complaisamment la blancheur des chairs tendres sortant des étoffes froissées. Il a de l'esprit alors, de la vivacité, de la grâce; toutefois on a pu voir, dans les premiers jours de l'Exposition, lorsque Lancret y parut, avec ses *Agréments de la campagne* (coll. vicomtesse de Courval), combien celui-ci lui reste supérieur, en tant que peintre. Les danseurs étaient gais, leurs toilettes éclatantes, le paysage clair et chaud; c'était une toile vraiment enjouée, colorée, amusante, pleine de soleil.

Le soleil, hélas! c'est ce qui va manquer le plus à toute la peinture du XVIIIe siècle. Chardin l'accueille avec amour, mais avec prudence, l'emprisonnant, adouci et calmé, dans ses intérieurs clos, Greuze l'ignore, même en Italie, le bon Lépicié y prend garde à peine. Sa *Liseuse*, dont nous avons déjà parlé, en robe d'été, mousseline blanche à fleurettes roses, près de son métier à tapisserie, est une note tout à fait charmante, d'observation sincère et simple, ainsi qu'on en trouve rarement à cette époque. Combien un peu de lumière chaude, seulement tiède, en rehausserait l'accent si vrai! N'est-ce

pas cette même froideur de pinceau qui atténue l'effet de la jolie scène de Fragonard, *la Bonne Mère* (coll. d'Aubigny), et qui, pour un peu, nous empêcherait de goûter, comme il sied, cette composition, si mouvementée pourtant, si fourmillante d'observations justes et d'intentions spirituelles, le carnaval sur le boulevard, devant *la Porte Saint-Martin*, par Boilly (coll. lady Wallace)? Il est vrai que, chez Boilly, dessinateur exact, patient, méticuleux, toujours trop paisible, à ce moment de sa vie, la froideur de la touche atteint son extrême. Il était, en vérité, grand temps de revoir la lumière!

Les peintres de chevalet, à vrai dire, n'auraient eu alors qu'à regarder Gros et Prudhon qui, dans leurs esquisses ou tableaux anecdotiques, mettaient autant et plus d'éclat peut-être et de charme que dans leurs grandes toiles, mais ils ne les regardaient pas. Le premier mérite des romantiques fut de comprendre ces deux grands artistes, de s'y attacher, et, par eux, de remonter à Rubens, Rembrandt, Corrège, à tous les génies vivants et colorés. L'Angleterre entra encore pour quelque chose dans cet élan; c'est à partir de son séjour à Londres, en 1820, que Géricault répand une bonne part de sa verve chaleureuse en ses petites scènes de courses, écuries, basses-cours, ateliers, etc. Bonington, au même instant, redonne une saveur inattendue à l'anecdote historique par sa touche brillante, vive, spirituelle. Delacroix, tout plein de Walter Scott, Byron, Shakespeare, va chercher à Londres les couleurs dramatiques dont il habillera ses poètes favoris. Le soleil d'Europe ne suffit bientôt plus à ces amoureux de clarté. Ils partent pour l'Orient. Delacroix est au Maroc en 1831, Decamps dans

l'Asie Mineure vers la même époque. Dès ce moment l'idée de lumière semble inséparable de l'idée d'observation ; tous ceux qui prennent le beau nom de peintres sont obligés de le porter dignement et de savoir peindre. C'est alors que le tableau de genre, agrandissant ses cadres, étendant de toutes parts ses ambitions, devient le champ sans limite où les peintres modernes vont exercer, à tous les degrés, leurs facultés d'invention, d'observation, d'exécution. Six tableaux de Delacroix, huit de Decamps proclament ici la gloire de ces deux novateurs.

Chez le premier, c'est toujours l'imagination qui domine, comme chez l'autre, c'est toujours le procédé, chacun d'ailleurs donnant à la couleur et à la lumière le rôle capital dans ses toiles. Delacroix, avant tout, est un poète ; c'est donc chez les grands poètes qu'il alimente sans cesse et qu'il renouvelle ses ardeurs. *La Fiancée d'Abydos*, qui vient de Byron, l'*Olinde et Sophronie*, emprunté au Tasse, l'*Ugolin*, pris dans le Dante, l'*Ovide en exil chez les Scythes*, inspiré par les *Tristes*, révèlent ici la variété de sa culture littéraire. De toutes ces pages, passionnées et colorées, la plus pittoresque, avec son paysage profond et désolé, est peut-être l'*Ovide*, la plus dramatique nous semble l'*Ugolin*. Ici Delacroix s'est souvenu de la célèbre composition de Reynolds, mais pour en bouleverser, suivant ses habitudes, tous les éléments et se les approprier puissamment par un sens personnel et unique du mouvement et du drame dans les formes comme dans la couleur. C'était, en effet, un plaisir raffiné pour cet esprit curieux de se mesurer avec ses illustres devanciers, dans une composition tra-

ditionnelle, comme en un champ clos. L'examen de ses dessins montre par quel art subtil et profond il savait romantiser les classiques, comment l'origine inattendue de ses figures les plus tourmentées se retrouve fréquemment dans les modèles les plus scolaires, Carrache ou Lebrun, comment, à l'exemple de Rubens ou de Rembrandt, il ne dédaignait aucune tradition, mais les étudiait toutes et savait en tirer parti.

Voici un exemple frappant : *les Pèlerins d'Emmaüs*! Durant ce travail, c'est visible, Delacroix n'a cessé de penser au chef-d'œuvre de Rembrandt, la merveille du Louvre. Même disposition de la scène, même nombre de figures et, pour les trois principales, mêmes attitudes à peine modifiées ; le Christ, en bénissant le pain, n'a fait que se lever, par un mouvement brusque et solennel, tandis que le voyageur barbu, de droite, s'étale dans son fauteuil avec plus de sans-gêne. Le petit valet, seul, s'est changé en une servante longue et déhanchée, à la Michel-Ange, descendant un escalier de bois d'où tombe une lumière dans la salle. Cette lueur du dehors est encore une addition dans l'esprit du temps : chez Rembrandt, la scène, plus intime et plus concentrée, se trouve suffisamment éclairée par le rayonnement de la tête divine. Dire que Delacroix fasse oublier Rembrandt, ce serait nier l'évidence. Cependant sa variante, mouvementée, théâtrale, colorée, décorative, reste un témoignage intéressant de cette virtuosité romantique qui, chez lui, s'élevait jusqu'au drame et à l'épopée, tandis que chez Diaz, si merveilleusement doué, mais plus nonchalant et moins ambitieux, elle restait confinée dans la petite fantaisie familière ou érotique. Toutes les qualités puissantes de

Delacroix comme peintre se retrouvent, avec plus de franchise, dans le *Chef arabe* (coll. Bischoffsheim) et dans cette affreuse et superbe *Tête de vieille femme* (coll. Cheramy) dont Théophile Gautier signalait déjà, en 1855, la parenté avec certaines études de Bonington.

Decamps aussi fut un virtuose. L'extrême préoccupation du procédé, si visible dans ses œuvres, a même singulièrement, de temps à autre, compromis sa réputation. On lui a reproché plus d'une fois, non sans amertume, la brutalité et la monotonie de ses effets lumineux, les surcharges et les duretés de ses pâtes, péniblement maçonnées, l'insignifiance de son observation sans émotion et sans tendresse. Il y a quelque fond de vérité dans ces accusations. Toutefois, l'artiste n'en reste pas moins un des peintres qui ont rendu le plus de services à notre école par sa curiosité d'esprit, son sentiment du pittoresque, son goût de la bonne facture. Si *le Singe au miroir* (coll. Mme Cottier) ne montre pas la souplesse aisée d'un singe de Chardin, il est peint, avec une force, un éclat, un esprit qu'on eut raison d'admirer, lors de son apparition, et que nous pouvons admirer encore. On a pu beaucoup imiter ces oppositions de murailles ensoleillées et d'encoignures ombreuses, avec quelques figures marchant en relief sous la lumière, telles qu'on les voit dans la *Rue en Italie* (coll. Mme Cottier), *une Ville d'Italie* (coll. Beer), *une Cour de ferme* (coll. Blumenthal); quelques-uns y ont pu mettre assurément plus de nuances et de légèreté; mais, la main sur la conscience, a-t-on fait beaucoup mieux? Même éclat, même vérité, même intensité dans ces vives études de *Poules* et *Relais de chiens* (coll. Mme Cottier) qui resteront longtemps des

modèles. Le célèbre *Joseph vendu par ses frères* (coll. Henri Schneider) ne perd pas non plus à se remontrer. La disposition grandiose du site, le beau parti pris de la distribution lumineuse, la justesse de l'effet atmosphérique, assurent à cette composition sa valeur absolue, comme l'un des spécimens les plus réussis de cette manière du maître, en même temps que sa valeur relative, comme l'une des tentatives initiales de l'orientalisme.

Millet et Meissonier, les cadets de Decamps, ne furent, ni l'un ni l'autre, insensibles à ses exemples. Hâtons-nous d'ajouter que le premier manifesta bien vite, même dans ses premiers tâtonnements académiques, un sentiment de grandeur et de simplicité qui l'emportait fort au delà de l'anecdote et du détail, et que le second, dès ses premiers essais, fit preuve d'une intensité tenace dans l'observation et d'une exactitude rigoureuse dans le rendu qui donnèrent à son dilettantisme studieux une portée particulière. Le sujet de *l'Amour vainqueur* (coll. Forbes) par Millet est une fantaisie anacréontique tout à fait dans le goût de Diaz : une Nymphe, à demi nue, est entraînée dans un bois par cinq petits Amours dont les uns la poussent par les jambes et les autres la tirent par sa jupe. C'est Diaz, peut-être, le fidèle ami de Millet, qui conseilla au solitaire oublié de peindre, en un jour de détresse, cette petite toile pour quelqu'un des amateurs ou marchands dont il était le fournisseur habituel. Dans ce cas, ce style chaste et ferme, ce faire simple et large, dans une saynète prêtant à la minauderie et au papillotage, durent singulièrement étonner les amateurs. On demandait à Millet de jouer au Fragonard; lui, le malheureux, ne savait penser qu'à Prudhon, Poussin et Lesueur !

En d'autres temps Millet eût été sans doute un grand peintre d'histoire. Les misères de sa vie l'obligèrent à devenir l'Homère des paysans : nous n'avons pas à nous en plaindre. *Les Scieurs* (coll. Yonidès) montrent bien comment, de la scène la plus banale, ce contemplateur grave savait, par la simple force de son émotion, faire une scène intéressante, presque dramatique. Le peintre a regardé deux paysans, sous le soleil, ahanner en coupant par larges tranches l'arbre robuste qui naguère, ombrageant toute une clairière, portait haut sa tête dans le ciel, et il s'est senti toucher profondément à la fois par le labeur pénible des ouvriers et par la chute lamentable du géant de la forêt. Par quelle disposition savante de la lumière, avec quelle fermeté simple du pinceau, il a su mettre à la fois en saillie, et la mystérieuse grandeur du tronc immolé et les mouvements douloureusement réguliers des exécuteurs !

Ce n'est pas du premier coup que Millet arrivait toujours à ces simplifications puissantes. Il passait quelquefois par l'aimable avant d'arriver au beau. C'est ainsi que ses petites *Glaneuses* (coll. Blumenthal) semblent une préparation relativement timide des *Glaneuses* vraiment bibliques du Louvre. On sent mieux chez les premières, vives, souples, travaillant en plein midi, dans un champ peuplé de moissonneurs et de bruits, la réalité spontanée et actuelle. On sent mieux dans les secondes, les définitives, lentes, fatiguées, peinant au crépuscule, isolées dans la campagne déjà vide, la poésie condensée et éternelle. Un caractère semblable d'émotion humaine donne une grandeur singulière à ce *Tobie* que nous voyons reparaître ici sous le titre plus modeste et plus juste de

l'*Attente* (coll. Jérôme Whelter). Pourquoi, en effet, vouloir chercher, hors de l'œuvre, un prestige douteux dans une allusion biblique, lorsque l'œuvre parle d'elle-même si clairement et si haut? Millet a peint, certes, beaucoup de morceaux d'une facture plus franche et moins pénible, mais il n'a jamais exprimé plus puissamment, par la vérité du geste, des émotions intimes et générales. La vieille mère qui interroge avec angoisse l'horizon de la route ensoleillée, où devrait déjà se dresser, en cette heure tardive, la silhouette du fils attendu, est déjà une bien noble figure; le vieux père aveugle, qui sort de sa maison en tâtonnant, nous semble une des plus hautes créations de l'art moderne, comparable seulement pour la belle simplicité émue du dessin et de la facture à quelques figures de Masaccio et de Lesueur.

Tandis que la haute simplicité de son âme, la fréquentation solitaire de la campagne et des paysans, ses habitudes méditatives devant les grands spectacles de la nature et les labeurs éternels de l'homme éloignaient de plus en plus Millet de l'anecdote ingénieuse et du détail pittoresque, la curiosité croissante d'une imagination patiemment cultivée, l'activité infatigable d'un œil exceptionnellement perçant et d'une main extraordinairement sûre, y fixaient, au contraire, passionnément l'actif et vif Meissonier, pour en faire, dans notre temps, le maître et l'exemple de plusieurs générations. On trouve, dans la salle Petit, toute une série de petits tableaux qui nous font bien suivre l'évolution de cet esprit singulier, depuis sa jeunesse jusqu'à sa vieillesse, car, si Meissonier se contenta d'abord d'être un conteur fin et spirituel, il devint, peu à peu, plus ambitieux et il

finit par devenir le plus sérieux narrateur historique de notre temps. Toutes ses œuvres n'ont pas sans doute le même attrait pour les yeux, parce que sa précision imperturbable ne s'y enveloppe pas toujours d'air et de lumière avec un bonheur égal; mais, dans toutes, on peut admirer la même justesse soutenue d'observation, la même variété concentrée de recherche expressive, une certitude, une volonté, un scrupule d'exécution presque sans exemples dans l'histoire de l'art. *Le Vin du Curé* (coll. Vasnier), *la Lecture chez Diderot* (coll. baronne E. de Rothschild), *le Peintre* (coll. Henri Deutsch), le *1814* (coll. duc de Morny), l'*Officier d'état-major* (coll. Vever), resteront toujours des chefs-d'œuvre bons à étudier.

Comme exemple frappant de la conscience passionnée que Meissonier apportait dans sa façon de comprendre et de développer une figure, dans un moment donné, prenons, si vous voulez, un des plus petits, *le Peintre*. C'est un des panneaux les plus chauds et les plus colorés qu'il ait peints. Pourquoi? Parce qu'il y voulait rendre à la fois la sensation de couleur et celle de chaleur. Tout y est voulu, tout y est calculé, le moindre accessoire, le moindre trait, la moindre touche, en vue de l'effet à produire. On est en été; l'artiste est habillé d'étoffes claires et légères ; sous sa lourde et longue chevelure, on voit son visage en feu, presque suant, quoiqu'il n'ait ouvert, au-dessus de sa tête, qu'un seul panneau des grands volets afin de garder dans l'atelier quelque fraîcheur. Il s'interrompt, en ce moment, dans son travail, pour regarder sa toile, il s'interrompra aussi d'autres fois pour se désaltérer, car à sa droite, sur sa table, dans une bouteille et un verre de Venise reluit l'or

d'un vin vieux et, par une précaution utile, dans l'encoignure de la fenêtre, sur le plancher, dans l'ombre fraîche, s'abrite une grosse cruche de terre qui contient certainement de l'eau. On pourrait analyser de même, en poussant plus loin, tous les tableaux de Meissonier; on y trouverait la même accumulation d'études, d'observations, d'indications; c'est une des raisons pour lesquelles la plupart d'entre eux intéresseront ou amuseront toujours les collectionneurs. Il est curieux de comparer aux figurines de Meissonier les figurines du peintre hongrois, Pettenkofen, dont nous avons ici deux jolis tableautins, l'*Attelage hongrois* (coll. Gustave Dreyfus), *le Bivouac* (coll. baron de Kœnigswarter). Pettenkofen est un de ceux qui, après Meissonier, ont su animer le mieux, d'une vie exacte, des foules microscopiques.

Avec Fromentin nous arrivons à une évolution particulièrement fine et distinguée de la peinture contemporaine. La délicatesse même avec laquelle Fromentin savait noter, du pinceau comme de la plume, ses impressions raffinées devant les mouvements vifs et les nuances lumineuses du monde oriental, l'obligeait peut-être à n'exceller que dans les petites toiles. C'est, en effet, lorsqu'il accumule, sur un petit espace, avec une légèreté et une souplesse merveilleuses, un fourmillement de figurines en mouvement qu'on peut admirer le mieux la diversité de ses qualités : justesse et variété d'observation, science du geste et du mouvement, sensibilité exquise de dessinateur, d'harmoniste, de peintre. Ce n'est pas à dire que sa grande toile, *le Pays de la Soif*, dont les figures dramatiques sont si savamment dessinées, ne doive compter comme une page émouvante

et hors ligne dans la série de nos peintures africaines. Toutefois, si nous ne nous trompons, c'est plutôt dans de plus modestes souvenirs, les *Arabes dans la gorge de la Schifa* (coll. Lagarde), la *Fantasia* (coll. Gillou), *l'Abreuvoir* (coll. Boucheron), et surtout dans le *Passage du Gué* (coll. Henri Say), que l'avenir retrouvera, plus facilement, l'observateur sensible et ingénieux, le poète modeste et distingué de *l'Été dans le Sahara* et de *l'Hiver dans le Salel.*

On pourrait faire beaucoup d'autres observations à propos de cette Exposition des Cent Chefs-d'œuvre. En développant les quelques réflexions qu'elle nous a suggérées au sujet de la peinture de portrait, de paysage, de genre, nous avons voulu seulement indiquer le parti qu'on pourrait tirer de semblables expositions, pour l'instruction des amateurs et pour celle des artistes, si on les organisait, à des intervalles moins rares, d'une façon plus méthodique.

COLLECTION DESFOSSÉS

La galerie seigneuriale, salle de fêtes et musée de peintures, que M. Desfossés venait de joindre à son hôtel, lorsque la mort l'est venu surprendre, devait offrir, comme principal décor, une toile énorme, d'une célébrité universelle, dont l'apparition, autrefois, fit grand bruit et scandale, *l'Atelier* de Gustave Courbet. Si le maître peintre d'Ornans avait pu voir son œuvre triomphante s'étaler de la sorte en des entourages de dorures et de splendeurs jusqu'alors réservés à Véronèse ou à Rubens, il n'en eût point été surpris, car sa prodigieuse vanité ne s'étonnait point aisément : mais il eût été ravi sans doute et n'eût point dédaigné peut-être d'en manifester, sans excès de condescendance, quelque gratitude à ces bourgeois généreux et intelligents qui avaient enfin compris la profondeur de son génie.

Pour ceux qui, comme nous, sont assez vieux pour avoir entendu les derniers échos de la grande bataille romantique et pour avoir assisté aux luttes moins héroïques mais presque aussi bruyantes, entre Idéalistes et Naturalistes, Néo-grecs et Réalistes, rien de plus intéressant que ces résurrections, de temps à autre, des œuvres de combat, agressives ou défensives, autour des-

quelles s'échangèrent tant d'exclamations, de protestations, d'hosannas et d'injures en écritures ou en paroles. *L'Atelier* de Courbet, exposé en 1855 dans un salon spécial, vis-à-vis du palais Montaigne où resplendissaient, dans une réconciliation inattendue, les gloires d'Ingres et de Delacroix, avait été un défi retentissant, jeté à la fois aux classiques et aux romantiques. Nous n'étions alors que des adolescents, mais le bruit de la querelle sautait par-dessus les murs de nos lycées ; durant les récréations, en cour, on se chamaillait ferme au sujet des mérites respectifs du dilettantisme et du réalisme. Le dimanche, aux Champs-Élysées, la discussion recommençait sur place, s'envenimant parfois et s'emportant aux gros mots, car le premier devoir du bon réaliste était alors de se montrer fort en gueule et de reprendre, pour son compte, les allures plébéiennes et cassantes que la légende prêtait déjà au peintre vigoureux de l'*Enterrement d'Ornans*, des *Casseurs de pierres*, du *Retour de la foire*, de l'*Homme à la pipe*, des *Baigneuses*, de la *Fileuse* et autres études contemporaines d'une franchise rustique et d'une réalité brutale.

A distance, quand la poussière tombe, quand les passions se calment, on voit plus clair et l'on juge mieux. Aujourd'hui nous les aimons tous, nous les remercions tous, quels qu'ils soient, ces bons combattants ! Ne sont-ce pas leurs rivalités et leurs divisions qui ont assuré et développé, dans notre école française, la continuité du labeur, la diversité des efforts, l'indépendance des recherches ? La lutte entre la tradition et la nouveauté, la fantaisie et l'observation, le rêve et la vérité, la poésie et le réalisme, n'est-elle pas la condition même de la vie

et du progrès dans les arts, leur loi et leur nécessité? La violence avec laquelle Courbet affirmait ses doctrines pouvait surprendre, tout d'abord, et révolter; pourtant, si l'on rentrait au palais Montaigne, si l'on constatait, de bonne foi, dans quels alanguissements de pensée et de facture, quelles froideurs de mysticisme sentimental ou philosophique, quelles mesquineries d'anecdotes puériles et de fades ingéniosités menaçait de s'éteindre la grande flamme de 1850, on se sentait pris de sympathie et de respect pour le praticien, un peu tapageur, mais bien portant, robuste, convaincu, qui, comme Caravage, Valentin, Hals, dans les premières années du XVII[e] siècle, frappait à tour de bras sur les maniéristes anémiques et les éclectiques vacillants et qui, comme eux, s'en tenant aux beautés palpables et immédiates de la vie réelle, affirmait, pour le peintre, l'obligation inéluctable d'être, avant tout, un bon ouvrier, de savoir et d'exercer son métier avec conscience et virilité. En fait, c'est à cette intervention provocante de Courbet que nous avons dû, pendant trente ans, même chez beaucoup de ses adversaires et détracteurs, un retour marqué à des pratiques du pinceau moins efféminées et moins amollies, et toute cette série de bons observateurs qui, à la ville ou à la campagne, n'ont cessé, depuis cette époque, de représenter, avec force et franchise, notre vie populaire. Nous serions ingrats de l'oublier! Le temps n'est pas éloigné peut-être où nous appellerons de tous nos vœux, pour notre école française de nouveau affadie et énervée par l'abus des dilettantismes subtils et des maniérismes mondains, le retour d'un opérateur de cette force qui viendrait, sans phrases et sans théories, la

remettre brutalement au vert pour lui rendre la santé.

Voici donc, de nouveau, *l'Atelier* sous nos yeux. Dans le catalogue de 1855, son titre exact était *l'Atelier du peintre, allégorie réelle, déterminant une phase de sept années de ma vie artistique.* Le farouche réaliste, à l'occasion, se piquait, lui aussi, comme les académiciens conspués, d'un brin de philosophie. En fait, peu ou point d'allégorie ; rien que des figures réelles, très réelles, celles qui avaient le plus intéressé les yeux du peintre ou attendri le cœur de l'homme : à gauche, quelques modèles favoris, un pauvre, un marchand, un croque-mort, un braconnier, etc., à droite, quelques amis, Baudelaire, Champfleury, Proudhon, Bruyas, etc., le tout, des deux côtés, dans les pénombres du vaste atelier, comme il sied à des comparses. Au milieu, en pleine lumière, bien vivant, largement épanoui, satisfait, le maître, à son chevalet, promenant d'une main sûre et complaisante son pinceau sur la toile. A son côté, debout, toute nue, une jeune femme, son modèle, qui se dresse, au-dessus du flot frémissant et rosé de ses jupes tombées, comme une Anadyomène de profession. Tout ce morceau central, d'une facture ferme et superbe, a gardé son éclat primitif, ou, pour mieux dire, cet éclat, d'abord un peu voyant et dispersé, a pris, par la maturation et la fusion des matières, une intensité d'harmonie dans le relief et dans la couleur qui attestent l'excellence de l'ouvrier. Certaines parties, encore très vives, les carnations dorées du modèle, les teintes attendries des vêtements, la blancheur souple du chat qui saute, font penser aux plus savoureux coloristes, à Velasquez et Gainsborough. Le braconnier et son chien sont brossés

avec la virtuosité magistrale d'un Joseph Stevens. Si le temps a moins ménagé les parties latérales, s'il a un peu mêlé et brouillé, en des pénombres lointaines, les figurants secondaires de la scène, il ne faut pas, je crois, s'en plaindre. Là se trouvaient quelques figures un peu gauches, qui même, s'il m'en souvient bien, tiraient un peu trop l'œil dans leur fraîcheur première. Elles se sont discrètement retirées pour laisser la place aux protagonistes mieux campés et plus réussis.

M. Desfossés, d'ailleurs, n'était point, tant s'en faut, comme on peut le voir par les autres tableaux de sa galerie, un fanatique de réalisme. Ce qu'il aimait avant tout, ce qu'il recherchait, c'était l'expression, franche et forte, d'une sensation directe et personnelle, une expression colorée et lumineuse, d'où qu'elle vînt. A talent égal, il préférait le poète au prosateur. C'est Courbet qui, chez lui, par une seule toile, couvre le plus d'espace ; c'est Corot qui y prend et y garde les plus nombreuses et les meilleures places. Corot surtout l'a enchanté, non seulement par ses grâces de paysagiste, mais encore par son charme de figuriste ; c'est donc sous ce double aspect que l'amateur curieux nous le présente en quelques pièces bien choisies et très significatives.

Voici d'abord deux paysages de jeunesse (jeunesse relative, s'entend, car Corot commença et débuta assez tard), l'un de 1827, sa première œuvre exposée, le *Pont de Narni*, l'autre de 1837, la *Vue de Soissons*. Il avait trente et un ans lorsqu'il peignit l'une en Italie et quarante et un ans lorsqu'il fit l'autre en bonne terre de France. Rien de plus instructif que la comparaison de ces deux études, où le paysagiste tâtonne et cherche à se

débrouiller, sous des impressions diverses, pour concilier l'enseignement de la nature avec l'enseignement de ses maîtres ; rien de plus touchant que la candeur respectueuse et la sincérité attentive avec lesquelles il regarde et écoute des deux côtés à la fois. Dans le *Pont de Narni*, rien que de connu pour l'ordonnance des choses : le gros bouquet d'arbres, d'un côté, et, de l'autre, en repoussoir, le massif de roches moussues, avec une percée claire au centre, dans laquelle se pose le motif principal, s'ouvrant sur un fond panoramique ; c'est la formule noble et classique, extraite de Claude Lorrain, Poussin, Both, etc., par toute l'école du paysage historique. Structure traditionnelle, facture traditionnelle aussi le plus souvent, même çà et là un peu gauche, lourde et timide. Et pourtant c'est déjà du Corot, du bon Corot ! C'est du Corot par la fraîcheur, toute printanière et juvénile, d'une lumière tendrement exquise, par la limpidité profonde des eaux transparentes dans laquelle tombent, comme des caresses d'ombres, les reflets rajeunis du pont vénérable, du Corot par la sincérité et la douceur de l'extase ressentie devant la splendeur délicieuse des choses, du Corot par la simplicité et la spontanéité avec lesquelles il donne à son expression sa marque personnelle ! Le groupe des rochers, à droite, avec ses facettes luisantes, sous ses broderies de verdures mates, tout baigné, presque fondant sous la lumière, est déjà peint par lui comme il peindra toujours.

Quelques années après, lorsque l'élève de Michallon, Victor Bertin et Aligny, au sortir du rêve italien, se retrouva dans la banlieue parisienne, les pieds guêtrés et pataugeant dans la glèbe de Jacques Bonhomme, il eut,

comme tous les autres, un moment de trouble, mais ce ne fut pas long. L'âme était trop droite et trop naïve, la sensibilité trop vive et trop fine ; la sincérité l'emporta. Devant le paysage français, devant la terre maternelle, le voyageur se retrouva sain et sincère et plus enfant encore. La *Vue de Soissons*, avec ses analyses minutieuses de toutes les formes et de toutes les nuances d'un vaste panorama, ses recherches scrupuleuses, presque craintives, si délicates et si perspicaces, d'un rendu complet et exact, est un exemple édifiant du respect filial avec lequel il étudiait son pays et une preuve instructive du long apprentissage qu'il lui fallut subir, comme tant de vrais maîtres, avant d'entrer en possession de sa personnalité. C'est pour nous raconter bientôt, en un rythme poétique, ce que lui aura dit la Nature, qu'il écoute d'abord cette Nature d'une oreille si attentive, qu'il la regarde si longuement, qu'il en fixe si clairement les beaux traits. Il en jouit avant d'en rêver et, dans ces premières rencontres, il respecte sa réalité : les feuillages conservent leur vert tendre, les buttes sablonneuses restent jaunâtres, les grands murs avouent leurs antiques salissures sous les douceurs tombantes des ombres, les buissons ne dédaignent pas d'être obscurs, non plus que le ciel d'être bleu. Déjà, pourtant, sur cette accumulation consciencieuse d'exactitudes, flotte, pour les animer, une atmosphère de lumière argentée, et comme un souffle de fraîcheur harmonieuse qui annonce les transformations prochaines ; ce n'est qu'une préparation, un pressentiment du Corot qui va s'épanouir ; mais quelle préparation loyale et quel délicieux pressentiment !

Dans le *Saint Sébastien* et *la Toilette* le maître est en

pleine maturité. Trop sincère et trop ravi par la nature pour n'y pas revenir sans cesse, trop poète aussi et trop rêveur pour s'emprisonner dans la réalité, c'est dans le paysage historique, ou plutôt historié, qu'il trouve, à son tour, ses grandes joies, comme Titien, Le Lorrain, Poussin, Watteau. Les grands arbres, haut dressés, qui abritent de leurs têtes majestueuses la scène du *Saint-Sébastien*, nous offrent, avec le duo volant des angelots lumineux, une superbe réminiscence du *Saint Pierre martyr*, alors triomphant à San-Zanipolo de Venise, avant l'incendie de 1867. Dans le groupe des figures, il semble que le paysagiste ait voulu, pour leur mise en lumière expressive et pathétique, rivaliser avec le plus illustre de ses contemporains, Eugène Delacroix.

La maîtrise d'Eugène Delacroix en ces matières éclate bien à propos, dans la collection Desfossés. Avec quel plaisir nous retrouvons ici la *Déposition de Croix*, ce petit et rare chef-d'œuvre si souvent admiré autrefois, dans le cabinet de notre maître Charles Blanc! Si personne, depuis Rubens, n'avait conduit, avec cet éclat et cette liberté, les mouvements des couleurs, personne non plus, depuis Rembrandt, ne s'était servi de la lumière pour en faire jaillir l'impression passionnée et pathétique, l'impression humaine, avec cette sûreté et cette intensité. Dans cette *Déposition de Croix*, le soleil est pâle, c'est un soleil à demi éteint par le grand deuil du ciel; mais de quelle lueur opportune et émouvante, il désigne, juste à point, le cadavre du Dieu pour en allonger la pâleur, la face de la Vierge Mère, pour en affirmer la douleur, les pieds nus baisés par la Madeleine, sous le pan du linceul qu'elle soulève, pour marquer l'humilité de sa caresse,

distribuant tout à l'entour, suivant l'importance de l'acteur, sur un profil, un geste, une draperie, l'accent de la clarté ou le mystère de l'ombre. Tout le génie de Delacroix éclate dans cette reprise, si personnelle et si moderne, du vieux thème ressassé, depuis quatre siècles, par tous les fabricants de Saints Sépulcres et de Chemins de Croix, mais qui restera toujours l'un des plus beaux qui puisse tenter un artiste, puisqu'il représente la douleur humaine à tous les âges, sous tous les aspects, autour de la mort du Juste, la mort prématurée, inique et violente.

Toutefois, ce n'est point en ces scènes ou anecdotes tragiques que s'épanouissait vraiment l'imagination heureuse de Corot. Quelques figures aimables, le plus souvent une figure isolée de jeune femme, suffisaient aux plaisirs de son âme simple et douce. Soit qu'il peignît cette figure, sur le vif, en son milieu d'occasion, soit qu'il la transportât, dans un demi-rêve, en un paysage ennobli par le souvenir, il faisait presque toujours œuvre de maître. *La Toilette* et *l'Atelier* montrent sa supériorité dans les deux genres. Dans *la Toilette*, la transposition idéale s'opère, sans effort ni manière, avec cette aisance qui caractérise les vrais poètes. C'est du Corot le plus pur, du Corot qui rêve, mais qui rêve les yeux encore ouverts et qui garde aux choses presque tous leurs reliefs et leurs couleurs. La baigneuse, demi-nue, assise sous les arbres, qui se rhabille en plein air, malgré la grâce antique de son geste et la fermeté sculpturale de son torse, n'est point Diane, ni Vénus ; on rencontre, en nos provinces, ce type ouvert et souriant. La suivante qui la coiffe n'est point une sœur des Nymphes ou des Dryades ;

avec sa robe de laine brune et son foulard vermeil en torsade sur ses cheveux noirs, piquant une note méridionale au-dessus de son teint hâlé, c'est une fille de Provence ou de Gascogne. Quant à la mince et élégante damoiselle à l'arrière-plan, l'aristocratique liseuse, adossée au fût grêle et argenté d'un bouleau, les yeux sur un volumetto des *Canzoni* ou de la *Vita Nuova,* n'est-ce pas dans une fresque florentine que le peintre l'a d'abord aperçue ? Réalité champêtre, Antiquité, Renaissance, tout cela s'associe et se mêle si spontanément dans son extase, l'artiste enveloppe, avec tant de naturel, toutes ces formes choisies et épurées, dans l'harmonie fraîche et tendre d'une lumière matinale qui en caresse et en fait valoir toutes les grâces, sous le frémissement des ramées légères, que cette sincérité nous emporte avec elle, sans qu'on y puisse résister, dans la vraisemblance de la vision !

Dans l'*Atelier*, au contraire, plus de rêverie, nulle transformation. C'est la réalité même, la vérité simple. Une paysanne italienne, avec le corsage échancré et la couronne de rubans rouges des filles d'Albano, en attendant la pose, s'assied devant le chevalet du maître et regarde une toile ébauchée ; mais avec quelle délicatesse, quel charme, quelle finesse, cette banalité est comprise et exprimée ! Ce jour-là, c'est Van der Meer, l'unique Van der Meer, de Delft, qui a prêté ses pinceaux délicats au peintre parisien ; ce sont les mêmes souplesses, les mêmes caresses de lumière tamisée autour des tissus frais et des chairs mates, avec quelque chose d'obstinément français, de plus robuste et de plus décidé dans les dessous. La tiédeur de l'atmosphère, le recueillement de

la clarté, le silence de l'intérieur, modeste et laborieux, sont exprimés, dans cette toile inspirée, avec une perfection et une sûreté qui en font, peut-être à notre gré, dans cet ordre d'impressions, le chef-d'œuvre de Corot et l'un des chefs-d'œuvre de la peinture contemporaine. Il ne faut même pas trop regarder *l'Atelier* si l'on veut être juste pour les autres études voisines, notamment pour ce très beau portrait de jeune femme, en robe gris bleu, coiffée d'un feutre noir, assise dans la campagne, d'allure si honnête et affable, la *Femme à la mandoline* ou la *Chanson d'été*. L'œuvre est sans doute antérieure, d'une tenue très ferme, presque classique, avec des tonalités dans les chairs et les vêtements d'une rare distinction; mais quelle montée vers la lumière entre la *Chanson d'été* et *l'Atelier* !

Autour de Delacroix et de Corot, quelques hommes encore de la grande génération, leurs cadets, Daumier, Troyon, Théodore Rousseau, Millet, Daubigny, Tassaert, avaient fourni à M. Desfossés quelques toiles caractéristiques. Daumier s'est montré rarement plus vigoureux et plus franc, avec une décision rapide de touche grave, chaude et large, que dans ses *Lutteurs*, d'une trivialité pathétique : on sent tant de misères ou de vices, tant de douleurs lamentables, sous ces torses de brutes et ces trognes couperosées ! *Le Chemin de l'école*, où se traîne, en rechignant, un moutard traîné par sa mère, n'est pas moins vivement brossé, avec cette bonhomie robuste et familière qui élève Daumier si fort au-dessus des caricaturistes ordinaires. La *Vache blanche*, de Troyon, s'avance dans l'herbage, avec une telle majesté de puissante nourricière, qu'elle semble vraiment consciente de

ses utiles fonctions. Elle est construite et charpentée sous sa robe souple et brillante, comme dut l'être, dans l'Antiquité, la fameuse vache de Miron. On pourrait lui appliquer les innombrables épigrammes que ce chef-d'œuvre de sculpture inspira aux poètes grecs : « Cette vache, je pense, va mugir... Si un veau vient à la voir, il beuglera, si c'est un taureau il la poursuivra, si c'est un pasteur, il la ramènera à l'étable. » Le pasteur est un gars normand, en blouse bleue, au pas traînard, qui la suit, et le peintre a trempé les solides arêtes de sa statue dans un bain de clarté qui en adoucit toutes les saillies. A voir cette fermeté de relief, on croirait que Troyon, comme Van de Velde, modelait d'abord ses animaux dans l'argile avant de les peindre sur la toile. La *Vallée de la Touques*, où de gras bestiaux ruminent et somnolent en de gras pâturages, semble une préparation ou une réduction de ces grandes toiles dans lesquelles Troyon excellait à rendre l'aspect florissant de la terre et du ciel normands.

On sent partout, d'ailleurs, que M. Desfossés aimait avant tout le robuste et le lumineux. Le plateau dans la *Forêt de Fontainebleau*, par Théodore Rousseau, est de la manière la plus condensée et la plus vigoureuse du grand paysagiste. Des quartiers de roches, solidement plantés, entre des flaques d'eau, des massifs drus et profonds de verdures intenses, des amoncellements épais de nuées sombres, forment le fond de ce paysage d'été où les notes claires des bouleaux argentés, du bétail épars, des bandes de lumière céleste ne font qu'accentuer la gravité de l'impression aux approches de l'orage. L'esquisse de Millet, *Barque en mer*, nous surprend et

nous ravit par une sensation plus inattendue, mais du même genre, grave, chaude et forte. Quelle splendeur dans cette lumière torrentielle qui emplit l'horizon et qui coule et s'étale sur les vagues et les allume, dès qu'elles se dressent, à toutes leurs cimes! Mais quelle menace dans les nuées noires qui surplombent! Et comme les deux pêcheurs, sous leur triangle de toile, se laissent avec plaisir, filer, filer vers le port avec vent arrière! Les marines sont rares dans l'œuvre de Millet. Cette pochade montre ce qu'il eût pu faire en ce genre.

Les *Foins* nous ont plusieurs fois passé sous les yeux; on retrouve toujours, avec le même plaisir, cette délicatesse exquise et cette fraîcheur des verts tendres dans les herbes coupées, et, avec la même sympathie, l'honnête bidet, éreinté et efflanqué, qui ronge mélancoliquement les broussailles en attendant l'heure de reprendre son fardeau de misère. Les deux grandes toiles décoratives, *l'Été* et *l'Hiver*, sont aussi très connues. M. Desfossés les avait aimées à cause de la franchise vigoureuse, déjà si personnelle, qu'y manifestait le Millet classique dans le rajeunissement des vieilles allégories. La chaleur intense qui, dans *l'Été*, fait courir un sang rouge et ardent sous la peau halée de la vanneuse et qui endort sur la glèbe les moissonneurs accablés, la jovialité robuste qui, dans *l'Hiver*, anime le visage rubicond de l'Anacréon, près de sa compatissante amie, recueillant un Amour, gelé jusqu'au violet, mais très sain et prêt à revivre, y annoncent déjà le peintre fort et simple des belles rusticités. Ces qualités maîtresses dans la présentation et dans le style eussent fait peut-être aussi de Millet, comme

le pensait M. de Chennevières qui lui avait réservé une place au Panthéon, un peintre puissant de décorations monumentales, si les circonstances l'avaient mieux servi. *La Mère et la Fille*, par Tassaert, est une très bonne répétition, dans des dimensions réduites, du tableau célèbre exposé au musée du Luxembourg.

Le même instinct hardi et sûr qui a fait choisir, par M. Desfossés, parmi les œuvres des romantiques et des réalistes, les pièces les plus caractéristiques, l'a dirigé lorsqu'il a voulu réunir quelques types des contemporains les plus discutés. MM. Besnard, Carrière, Claude Monet, Sisley avaient trouvé, en cet amateur clairvoyant, un sage ami qui les présentait avec discrétion, et de la meilleure façon pour les faire aimer.

L'esquisse, éblouissante et chaude, des *Pêcheuses Berckoises*, allant et venant sur la plage, pour décharger un bateau, dans le poudroiement doré du crépuscule, par M. Besnard, est une merveilleuse étude des mouvements dans la clarté. Sa *Petite Fille au chat*, avec quelque recherche, plus marquée, de l'éclairage bizarre dans le reflet bleu tombant sur la joue, est encore, par la souplesse de la facture, le jeu charmant des lumières et des ombres sur les colorations rares, un vrai régal pour les yeux qui aiment la peinture. L'*Enfant endormi*, de M. Carrière, au geste si naïf, si doucement caressé par sa mère, est une charmante inspiration. Cet artiste délicat a rarement condensé plus heureusement le charme de sa manière intime et discrète de révéler et de pénétrer la tendresse mystérieuse des êtres et des choses.

Quatre paysages, par M. Claude Monet, montrent la

variété de son talent. Dans *la Seine à Asnières*, où de lourdes péniches, pressées le long d'un quai couvert de maisons bariolées, plongent, dans l'eau lente, de larges et profonds reflets, l'intensité et le mouvement des couleurs sont rendus avec un éclat extraordinaire ; à quelque distance, c'est d'une justesse et d'une réalité étonnantes. Même justesse de vision, avec une harmonie très différente, toute reposée et attendrie, un peu mélancolique, dans *l'Église de Vernon*, plus inquiète pourtant et un peu vacillante, à notre gré. L'effet printanier des verdures fraîches et des nappes d'eaux claires dans *la Rivière* s'exprime avec une délicatesse particulière. Dans la scène fluviale des *Déchargeurs de charbon*, les silhouettes, montantes et descendantes, des portefaix passant sur les longues et minces planches jetées entre les quais et les chalands, prennent un aspect démoniaque et fantastique, sur le fond triste du paysage traversé par une arche de fer comme par un pont infernal. *La Rue du village en hiver*, par Sisley, est une impression d'une vérité et d'une sûreté saisissantes, dont la facture en esquisse, libre et forte, n'affecte d'ailleurs rien d'étrange dans les procédés.

MM. Cazin et Thaulow peuvent, à côté des précédents, passer pour des classiques. *L'Ancien Port de Wimereux*, par M. Cazin, l'un de ses chefs-d'œuvre pour la profondeur de la sensation mélancolique et l'unité grave et délicate de l'harmonie pittoresque, le *Chant du soir* de M. Thaulow, avec son paysage de pierres si solide sous la clarté tendre du silence nocturne, les représentent tous deux magistralement. On trouve encore d'autres noms à la mode, à la bonne mode, sous

les autres tableaux de la galerie, ceux de Ribot, Jongkind, Boudin, de Nittis, de MM. Henner, Raffaelli, Lucien Simon, etc. Partout c'est le même goût qui se montre, le goût de l'œuvre franchement caractérisée et significative.

Mars 1899.

TABLE DES NOMS

CITÉS DANS CET OUVRAGE

(ARTISTES, AMATEURS, COLLECTIONNEURS, ÉCRIVAINS, ETC.)

ABRÉVIATIONS : *P.* Peintre ; *Sc.* Sculpteur; *Coll.* Collectionneur.

TABLE DES MATIÈRES

7847-99. — Corbeil. Imprimerie Éd. Crété.



CORBEIL. — Imprimerie ÉD. CRÉTÉ.